



Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Heininger, Konstanze:

Alexander Moissi

Profil einer Schauspielerpersönlichkeit

Magisterarbeit, 2005

Gutachter: Fischer, Jens Malte ; Bayerdörfer, Hans-Peter

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Department Kunstwissenschaften

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.12179>

Institut für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München
Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Magister Artium

ALEXANDER MOISSI

PROFIL EINER

SCHAUSPIELERPERSÖNLICHKEIT

Vorgelegt von Konstanze Heiningner
Hauptreferent: Prof. Dr. Jens Malte Fischer
Korreferent: Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer

München, im Wintersemester 2004/2005

„Wenn ich ein kleines Mädchen wäre,
würde ich mich fürchterlich in ihn verlieben.“

(Robert Musil, 1921)

Dedicato alla mia famiglia.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitende Gedanken	1
1.1	Einem Schauspieler auf der Spur	1
1.2	Forschungsstand	4
2	Alexander Moissis Lehrjahre	7
2.1	Triest – Durazzo – Triest	7
2.2	Am Konservatorium in Wien	9
2.3	Begegnung mit Kainz	10
2.4	Erste Schritte auf der Bühne – Erstes Engagement in Prag	13
3	Moissi an den Bühnen Max Reinhardts	16
3.1	Gehversuche in Berlin	16
3.2	Schwere Zeiten bei Reinhardt	20
3.3	Durchbruch und Anerkennung: Ibsens <i>Gespenster</i>	24
3.4	Inszenierungen und Rollen 1907 bis 1914	29
3.4.1	William Shakespeare: <i>Romeo und Julia</i>	35
3.4.2	George Bernard Shaw: <i>Der Arzt am Scheideweg</i>	39
3.4.3	William Shakespeare: <i>Hamlet</i>	43
3.4.4	Hugo von Hofmannsthal: <i>Jedermann</i>	49
3.4.5	Leo Tolstoi: <i>Der Lebende Leichnam</i>	55
3.5	Schauspielerische Entwicklung 1904 bis 1914	59
3.6	Exkurs: Erster Weltkrieg – Gast in der Schweiz und in Wien	66
3.7	Die Jahre 1917 bis 1924 in Berlin	72
3.7.1	Rollen und Inszenierungen 1917 bis 1920	73
3.7.2	Langsamer Abschied von Reinhardt (1920 bis 1924)	81
3.8	Der Meister und Moissi – zur Zusammenarbeit von Max Reinhardt und Alexander Moissi	89
4	Der Starschauspieler: Moissi nach 1924	95
4.1	Zwischen Wien und Berlin	95
4.2	Gastspiele in Europa und Amerika	99
4.3	Moissi und der Film	103
4.4	Rückkehr nach Italien	108
5	Profil einer Schauspielerpersönlichkeit	114
	Literatur- und Quellenverzeichnis	120

1 Einleitende Gedanken

1.1 Einem Schauspieler auf der Spur

Nicht soviel Handwerk ... Bloß eine Musik. Bloß eine Musik tieferer Sonnen. Damit wird die Frage, ob er ein „starker Schauspieler“ ist, beantwortet ... Ein Reiz ist er! Ein Klang ist er! Ein Zauber ist er! ... Gesalbt unter besseren Himmeln. Das Feierkleid unter den Fall der Worte. Kein Darsteller – eine Stimme; ein Zusammentreffen. Doch! Ein Darsteller: wie er das Elementarische des Franz mit brodelndem Blut ins Leben schickt und mit einer schlußartigen Magie ... In summa: ein Gast aus dem Blauen – und doch ein Differenzierer. Ein Bissen für William Shakespeare. Mehr sag' ich nicht.¹

Mit diesen Worten beschreibt Alfred Kerr einen der berühmtesten und herausragendsten, aber auch umstrittensten Darsteller des ausgehenden Wilhelminischen Zeitalters und der beginnenden Weimarer Republik: Alexander Moissi. Zugleich verbirgt Kerr in diesen wenigen sibyllinischen Zeilen das Widersprüchliche am Schauspieler Moissi: Kein Darsteller also, nur eine Stimme. Oder doch ein Darsteller?

Franz Werfel bezeichnet ihn als „Zauberer Moissi“², Klabund schreibt, er sei „der bezauberndste Singsprecher deutscher Zunge“.³ Und Robert Musil berichtet von einem Gastspiel Moissis in Prag: „Er hat eine Gebärde, wo er das Antlitz zum Himmel hebt und die Arme ausbreitet, eine andere, wo er stumpf abbricht: [...]. Sie mißfielen mir. Aber hinterließen einen Eindruck, der nicht weichen wollte und immer herrischer wurde. Solchen Zwang auszuüben ist Schauspielkunst.“⁴ Wer war dieser Schauspieler, der imstande war, solchen Zwang auszuüben? Wie ist es möglich, sich dem Wirken und der Wirkung eines Schauspielers anzunähern, der bereits im Jahr 1935 verstorben ist?

Diese Arbeit soll keine bloße Nachzeichnung des Lebens Alexander Moissis sein, sondern, wenngleich chronologisch aufgebaut, eine künstlerische Biographie des Schauspielers unter besonderer Berücksichtigung seiner darstellerischen Charakteristika und Eigenarten. In einem ersten Teil wird anhand einer Beschreibung von Alexander Moissis Jugendjahren und seinen ersten schauspielerischen Erfahrun-

¹ Kerr: Theater in Berlin, S. 205

² Werfel: Zauberer Moissi. In: Böhm (Hg.): Moissi, S. 23

³ Klabund: Der Musikant Gottes. In: Böhm (Hg.): Moissi, S. 57

⁴ Robert Musil, Prager Presse, 19. Juni 1921 [Musil]

gen zur Person Moissis hingeführt. Bereits hier finden sich Entwicklungen, die sein späteres Profil als Schauspieler bestimmen.

Der Hauptteil der Arbeit untersucht das Wirken Alexander Moissi am Deutschen Theater Berlin und dessen Neben Bühnen. In seinen ersten Jahren in Berlin noch von vielen, wenn auch nicht von allen Kritikern verspottet, gelingt es Moissi, sich mit seiner Darstellung des Osvald⁵ in Max Reinhardts Inszenierung der *Gespens-ter* Ibsens als Schauspieler zu beweisen. Von der neuen Stellung in der Theater-szene Berlins zeugen die nächsten acht Jahre, in denen Moissi zu einem der wich-tigsten Schauspieler Reinhardts wird. Anhand der Kritiken zu verschiedenen In-szenierungen dieser Jahre, Shakespeares *Romeo und Julia* (erstmalig 1907) und *Hamlet* (erstmalig 1909), George Bernard Shaws *Der Arzt am Scheideweg* (erst-malig 1908), Hofmannsthals *Jedermann* (erstmalig 1911) und Leo Tolstois *Der Le-bende Leichnam* (erstmalig 1912) soll ein Überblick über die bevorzugten Rollen Alexander Moissis gegeben werden. Untersucht werden Inszenierungen, die das Bild Moissis in Publikum und Presse geprägt haben. Viele dieser Rollen verblei-ben über mehrere Jahre hinweg in Moissis Repertoire. So spielt er den Romeo noch 1920 bei einer Neuinszenierung Reinhardts im Großen Schauspielhaus, den Jedermann unzählige Male auf Tourneen und mehrere Jahre im Rahmen der von Reinhardt mitbegründeten Salzburger Festspiele auf dem Salzburger Domplatz. Auch verkörpert er den Jedermann, genauso wie die Rollen in *Hamlet*, *Der Arzt am Scheideweg* und *Der Lebende Leichnam* auf seiner letzten schauspielerischen Station, einer großen Tournee durch Italien – in italienischer Sprache.

Der Erste Weltkrieg markiert einen Wendepunkt in Moissis künstlerischem Schaf-fen. Ein Einsatz als Kriegsfreiwilliger, Gefangenschaft und darauffolgende Inter-nierung in der Schweiz, wo er sein Bühnenschaffen wieder aufnimmt, unter-brechen seine Arbeit in Berlin. 1917 nach Berlin zurückgekehrt, gelingt es Moissi nicht mehr, an seine Erfolge aus Vorkriegszeiten anzuknüpfen. Gründe dafür sind vor allem in der neuen Situation des Theaters im Berlin der Zwischenkriegszeit zu suchen. Max Reinhardt, der vor dem Ersten Weltkrieg der wichtigste künstleri-

⁵ Die Rechtschreibung von fremdsprachigen Figurennamen und Stücktiteln beruht auf der im Lite-raturverzeichnis angegebenen Übersetzung oder, falls dort nicht verzeichnet, auf der Schreibweise der Inszenierungsverzeichnisse von Huesmann: Welttheater Reinhardt oder Weigel: Alexander Moissi, attore. Die Stücke sind in den Übersetzungen aufgeführt, die der jeweiligen besprochenen Inszenierung zugrunde liegen. Mitunter kann es in Zitaten zu abweichender Schreibweise kom-men.

sche Partner Moissis war, verläßt unter anderem deshalb Berlin und ist ab 1920 überwiegend in Österreich tätig. Moissi bleibt zwar dem Deutschen Theater treu, aber von einer schauspielerischen Entwicklung Moissis kann man nach 1914 nicht mehr sprechen. Erfolg hat Moissi nur noch mit seinen alten Rollen. In neuen Rollen kann er kaum mehr Zuschauer ins Theater locken. Dieser Umstand rechtfertigt eine Einschätzung der Jahre bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges als die entscheidenden für die Karriere und die Ausbildung der schauspielerischen Fähigkeiten Alexander Moissis. Sie gehen Hand in Hand mit dem Erfolg des Regisseurs Reinhardt.

Die im Abschnitt darauf behandelten Folgejahre sind gekennzeichnet durch zunehmende Gastspielauftritte und ausgedehnte Tournées Moissis durch Europa und das außereuropäische Ausland. Auch eine Darstellung von Moissis filmischer Arbeit darf in einem Porträt des Schauspielers nicht fehlen, genauso wenig wie eine Betrachtung seiner letzten Jahre als gefeierter Virtuose in Italien. Seine hohe Beliebtheit im Ausland ersetzt ihm ein festes Engagement an einer deutschen oder österreichischen Bühne, denn auch in Wien oder Berlin ist Moissi nur noch als Gast tätig.

Mit dieser Darstellung sollen das Profil eines Schauspielers nachgezeichnet und seine Hauptcharakteristika beleuchtet werden. Anhand der Rollen, die Moissi bevorzugt und am besten verkörpert, läßt sich sein Auftreten, sein schauspielerischer Charakter und seine Wirkungsweise als Darsteller untersuchen. Die künstlerische Entwicklung kann anhand von Theaterkritiken nachvollzogen werden. Ein aussagekräftiges Bild des Künstlers ergibt sich allerdings erst, wenn man Stimmen von Verehrern und Kollegen in die Untersuchung mit einbezieht, die den Blickwinkel auf den Schauspieler Alexander Moissi erweitern.

Diese Arbeit versucht, einem Schauspieler gerecht zu werden, der zu seiner Zeit ein Star war, heute aber vergessen ist. Sein siebzigster Todestag am 22. März 2005 blieb in den Medien unerwähnt. Dem Mimen ...

1.2 Forschungsstand

Der größte Teil der deutschsprachigen Literatur zu Moissi stammt noch aus Moissis Lebzeiten. Er umfaßt vier kleinere Veröffentlichungen: zum einen zwei stark subjektive Betrachtungen, *Ein Moissi-Brevier* (1919) von Fritz Kreuzig und *Moissi* (1922) des österreichischen Publizisten und Theaterkritikers Ludwig Ullmann, zum anderen die teils kulturphilosophische, teils künstlerbiographische Veröffentlichung *Alexander Moissi* (o.J., Mitte der zwanziger Jahre) von Emil Faktor und die kleine Sammlung *Moissi. Der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern* (1927), herausgegeben von Hans Böhm, die kurze Aufsätze berühmter Persönlichkeiten zu Moissis Leben und Wirken enthält.

Nach Moissis Tod wurden drei deutschsprachige Monographien veröffentlicht, darunter eine Dissertation. Irmgard Rohracher promovierte 1951 in Wien zum Thema *Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi*. Lediglich die biographischen Angaben zu Moissi sind gut recherchiert. Sobald die Untersuchung darüber hinausgeht, erscheint sie ungenau und voller Mutmaßungen.⁶ Einzig der zweite Teil der Arbeit, der sich damit begnügt, Kritiken zu Inszenierungen mit Moissi aufzuführen, ist von Nutzen. Ebenso korrekt recherchiert, aber eher populärwissenschaftlich gehalten ist die im Jahr 2000 erschienene, feuilletonistisch anmutende Biographie *Moissi. Triest, Berlin, New York – Eine Schauspielerlegende* von Rüdiger Schaper. Auch Schaper verzichtet auf jegliche Literaturnachweise. 1980 erschien im Zuge einer albanischen ‚Moissi-Renaissance‘⁷ die Übersetzung einer Moissi-Biographie des Autors Vangjel Moisi. In dieser Biographie wird zwar das Leben und der künstlerische Weg Moissis ausführlich betrachtet, aber zugleich ideologisch verzerrt, da sie versucht, Moissi für das kom-

⁶ Leider ist nicht bekannt, ob Rohracher Moissi noch auf der Bühne sehen konnte, was einige ihrer Behauptungen relativieren würde.

⁷ Zwischen 1917 und 1920 engagiert sich Moissi für die sozialistische Idee. Auch wenn dieses politische Engagement nicht von Dauer ist, so ist es doch Grundlage für das späte Interesse von albanischer Seite. Ausführlich zu Moissis politischem Engagement: Sheppard: „Der Schauspieler greift in die Politik“, S. 23–60, besonders S. 23–36

munistische Albanien zu vereinnahmen.⁸ 2002 und 2004 erschienen zwei weitere Biographien Moissis auf albanisch.⁹

Die italienische Literatur zu Moissi umfaßt zwei von Adriano Dugulin herausgegebene Kataloge zu Moissi-Ausstellungen in Triest und Mailand, die sich ausschließlich auf Moissis Wirken in Italien beziehen, sowie die Dissertation *Alexander Moissi, attore* (1995) von Barbara Weigel. Weigel gelingt die vergleichsweise ausführlichste Darstellung von Moissis künstlerischem Leben, das sie anhand von Kritiken nacherzählt. Deutschsprachige Forschungsliteratur in engerem Sinne ist nicht vorhanden. Die Dissertation Barbara Weigels könnte diesen Mangel ausgleichen, wären nicht Kenntnisse des Italienischen erforderlich.

Alle genannten Veröffentlichungen, die nach Moissis Tod erschienen sind, beziehen einen Großteil ihrer Informationen aus der ‚Sammlung Moissi‘ des Österreichischen Theatermuseums [ÖTM] in Wien. Im Jahre 1958 übergab Johanna Moissi-Terwin, die zweite Ehefrau des Schauspielers, dem ÖTM mehrere Alben mit unzähligen Kritiken zu Moissi sowie einige Rollenbücher und weiteres Material. Darunter befinden sich als sehr wichtige Zeugnisse auch die unveröffentlichten Manuskripte Johanna Moissi-Terwins, die eine Biographie über Alexander Moissi verfassen wollte. Abgesehen von Barbara Weigel, die wissenschaftlich korrekt zitiert, aber die Kritiken (auch die ursprünglich deutschen) nur auf italienisch wiedergibt, werden diese Quellen von kaum einem der Autoren angegeben. Rüdiger Schaper beispielsweise verweist zwar im Nachwort auf das ÖTM, nutzt diese Materialien oft jedoch ohne eindeutige Verweise oder begnügt sich mit beiläufigen Hinweisen. Da mir für die Recherche in Wien weniger als eine Woche Zeit zur Verfügung stand, konnte ich nicht alle dort befindlichen Quellen akribisch genau untersuchen. Ich konnte mich jedoch bei vielen Stichproben vergewissern, daß statt der Originalquellen die angeführten Publikationen benutzt werden können, weil sie die Zeugnisse der Sammlung Moissi zuverlässig wiedergeben.

⁸ Der Autor versucht, Moissis Verbundenheit zu Albanien zu demonstrieren, obwohl der Schauspieler nur wenige Jahre dort gelebt und als Erwachsener dieses Land nie wieder besucht hat. Moisi geht sogar so weit, den Geburtsort des Schauspielers nach Albanien zu verlegen.

⁹ Diese Werke konnten aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse nicht in der Arbeit berücksichtigt werden, ebenso wie eine russische Biographie Moissis aus dem Jahre 1986, sie sind aber dennoch im Literaturverzeichnis aufgeführt.

Ein Großteil meiner Arbeit beruht auf der Analyse der Kritiken zu Moissi, die nicht nur in der Sammlung des ÖTM, sondern auch in den verschiedenen Kritikensammlungen zu finden sind. Zu erwähnen sind hier vor allem die Sammelbände von Hugo Fetting, Günther Rühle und Norbert Jaron u. a. sowie die mehr oder weniger gut editierten Gesamtausgaben Kerrs, Jherings und Jacobsohns und anderer. Die Literatur wird abgerundet durch Standardwerke zu Max Reinhardt und dem Berliner Theater des frühen 20. Jahrhunderts, durch Briefe, Schriften, Biographien und Autobiographien von Moissis Kollegen, Regisseuren oder Bewunderern.

2 Alexander Moissis Lehrjahre

2.1 Triest – Durazzo – Triest

Alexander Moissi wird am 2. April 1879 als Sohn einer Italienerin und eines in Triest ansässigen albanischen Kaufmanns geboren und am 30. November 1879 in der griechisch-orientalischen Gemeinde Triests auf den Namen Alessandro getauft.¹⁰ In der italienischen Hafenstadt, die zum Zeitpunkt seiner Geburt ein Teil der Habsburger Monarchie ist, verbringt er als jüngstes von acht Kindern die ersten vier Jahre seines Lebens. Nach der Trennung seiner Eltern zieht der kleine Alessandro zusammen mit dem Vater Konstantin und mit vier seiner Geschwister nach Durazzo¹¹ in Albanien, wo die Familie ein Anwesen besitzt. Die Mutter bleibt in Triest. Ist Moissis Muttersprache bis zu diesem Zeitpunkt italienisch, muß er sich nun auf albanisch verständigen. Hinzu kommt, daß Moissis Schulunterricht in Albanien auf neugriechisch stattfindet, so daß der Junge gezwungen ist, auch die griechische Sprache zu erlernen.¹² Schon früh muß er lernen, sich in verschiedenen Sprachen zu verständigen. Das Erlernen und Beherrschen mehrerer Sprachen ist für Moissi von Kindesbeinen an keine Besonderheit, sondern eine Notwendigkeit, weil er sich in ganz unterschiedlichen Kulturen zurechtfinden muß.

Im albanischen Durazzo sollte das Wanderleben Sandrins, wie ihn seine Eltern nennen, noch nicht beendet sein. Die Erziehung des Vaters in Albanien läßt dem Jungen sämtliche Freiheiten. Das will wiederum der Mutter nicht so recht gefallen. Amalia Moissi möchte ihren jüngsten Sohn wieder in ihrer Nähe wissen, und Moissis Vater gibt letztendlich nach, so daß Alessandro 1887 nach Triest zurückkehrt.¹³ Zwar war die Familie zum Zeitpunkt von Moissis Geburt noch wohlhabend, doch Konstantin Moissi hatte in der Zwischenzeit sein Vermögen verloren,

¹⁰ Griechisch-orientalisch ist bis heute die offizielle Bezeichnung des griechisch-orthodoxen Glaubens in Österreich. Das Original der Geburts- und Taufurkunde der griechisch-orientalischen Gemeinde Triests [ÖTM Moi 3/17/4] bestätigt das Geburtsdatum Moissis, auch wenn in einer Vielzahl von Veröffentlichungen der 2. April 1880 als Geburtsdatum angegeben ist.

¹¹ Durazzo (heute Durrës), Hafenstadt im Westen Albaniens; bis zu den Balkankriegen 1912/1913 Teil des Osmanischen Reiches; Putzger, S. 145 sowie Abb. II und III

¹² Moissi: Ein Traum aus der Kindheit. In: Neue Freie Presse Wien, 1. November 1928 [ÖTM Moi 10/A7/13]

¹³ Schaper: Moissi, S. 50

und kann die in Triest lebende Frau und seine Kinder immer seltener mit Geld versorgen. Die wachsende materielle Not, das Leben unter Aufsicht der Mutter, das im extremen Gegensatz zur bisher gewohnten Ungebundenheit auf dem albanischen Gut des Vaters steht und die neue Umgebung sorgen nicht dafür, daß Moissi die Rückkehr nach Triest leicht fällt. Das Italienische muß er erneut mühsam erlernen. Auch später fällt es ihm schwer, sich anzupassen, nur knapp erlangt er die Realschulreife.¹⁴ Kaum hatte er diese Hürden genommen, geht der junge Moissi wieder auf Reisen. Da er in naher Zukunft zur Ernährung der Familie beitragen soll, muß er sich erneut eine Sprache aneignen: deutsch, in der Habsburger Monarchie unerläßlich für einen beruflichen Aufstieg. Moissi wird im Alter von fünfzehn Jahren von der Mutter nach Graz geschickt, wo ihn ein befreundeter Pfarrer aufnimmt. Hier findet auch sein erster Kontakt mit der deutschen Sprache statt, der allerdings vorerst nicht zu einer ausgedehnten Liebesbeziehung wird: nach kurzer Zeit ist die finanzielle Lage der Familie so desolat, daß Moissi wieder nach Triest zurückkehren muß, da es seiner Mutter nicht mehr möglich ist, ihren Sohn zu unterstützen.¹⁵

Diese Rückkehr sollte für Moissis weiteren Lebensweg entscheidend werden. Einige Zeit danach erlebt er im Triestiner Theater einen der berühmtesten italienischen Schauspieler dieser Zeit, Ermete Novelli.¹⁶ Diese – die vermutlich erste – Begegnung Moissis mit dem Theater und einem großen Schauspieler rührt und bewegt den jungen Mann, sie beeinflusst sogar seine Einstellung zur Schauspielerei, auch wenn Moissi dies damals kaum bewußt sein konnte. So schreibt er viele Jahre nach diesem Erlebnis in einem Aufsatz, *Erinnerung an Ermete Novelli*: „Und was brachte Ermete Novelli so ganz besonders für seine Kunst mit? Die große Eignung, sich nicht verstellen zu können. Nur daher die Wirkung seines in Haß und Liebe glühenden Herzens, seines reichen Geistes, seines strahlenden Lachens, seiner zwingenden Komik und seiner erschütternden Tragik.“¹⁷ Das Unverstellte, Echte als Basis für herausragende schauspielerische Leistung zu fordern, wird später zu einer (theoretischen) Maxime in Moissis Schaffen.

¹⁴ Ebd. S. 51

¹⁵ Rohrer: Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi, S. 7

¹⁶ Zu Ermete Novelli: Enciclopedia dello spettacolo. 7. Bd., Sp. 1237–1240

¹⁷ Moissi: Erinnerung an Ermete Novelli. Zeitungsausschnitt o. J. [ÖTM Moi 10/A7/8]

2.2 Am Konservatorium in Wien

1898 muß Moissi erneut seine Koffer packen. Er ist 19 Jahre alt, als er endgültig Abschied von Triest nimmt. Verwandte in Wien hatten der Mutter Hilfe angeboten, und Amalia Moissi, für die der soziale Niedergang in Triest schwer erträglich ist, greift nach diesem letzten Strohalm. In Wien versucht Moissi zunächst, Italienischstunden zu geben, um sich und die Familie finanziell über Wasser zu halten.¹⁸ Doch lange hält er sich mit dieser Tätigkeit nicht auf. Er will Gesang studieren und sich damit einen Wunsch erfüllen, der sicherlich schon länger in dem Heranwachsenden schlummert. „Aber ich versichere Ihnen, meinen Sohn ein italienisches Lied singen zu hören, das ist wirklich ein Genuß, obwohl er als Junge seiner Stimme sehr geschadet hat. Er sang den ganzen Tag, den ganzen Tag – laut, mit aller Kraft.“¹⁹ erinnert sich Moissis Mutter. Es muß tatsächlich ein Genuß gewesen sein, den damals 19-Jährigen singen zu hören. Moissi – gerade erst hat er seine Entscheidung gefällt – begeistert beim Vorsingen die Professoren am Wiener Konservatorium so sehr, daß sie ihn nicht nur als Schüler aufnehmen, sondern ihm noch zusätzlich einen Freiplatz gewähren.²⁰

Aber Moissi weiß den Vertrauensvorschuß, den ihm die Verantwortlichen des Konservatoriums geben, nicht zu nutzen. Wie seine zweite Ehefrau und Kollegin, Johanna Moissi-Terwin, in ihren Erinnerungen an Moissi berichtet, fällt ihm das Studium sehr schwer. Er vernachlässigt Stimmbildung und Übungen, zeigt keinerlei theoretisches Interesse, verpaßt Stunden. Auch mit seiner Stimme geht er nicht so um, wie es für einen Eleven mit kaum ausgebildeter Stimme angebracht wäre. Er schont sie nicht und tut sich und seiner Gesangsstimme damit keinen Gefallen. Wie damals, als er noch der Mutter vorsang, singt er mit aller Kraft. „Er sang wie wild darauf los.“²¹ beschreibt Johanna Moissi-Terwin seine Studienversuche. Später bereut Moissi seine jugendliche Unbekümmertheit. Auch das klingt in den Aufzeichnungen Johanna Moissi-Terwins an, die ihren Gatten zu dieser Zeit noch nicht kennt, und die Wiener Jahre nach seinen Erzählungen beschrieben haben muß. Jahre später, als berühmter Schauspieler, wird Moissi nach-

¹⁸ Schaper: Moissi, S. 60

¹⁹ Bei Moissis Mutter. In: Komödie 2 (1921), Nr. 35, S. 5 [ÖTM Moi 3/26/1–13]

²⁰ Schaper: Moissi, S. 61

²¹ Moissi-Terwin: Lebensgeschichte Alessandro Moissis. Manuskript [ÖTM Moi 3/4/1,6]

holen, was er in seiner Wiener Zeit vernachlässigte: er schult seine Stimme, singt Tonleitern und Übungen, die er am Konservatorium ignorierte.²²

Diese späte Reue hilft ihm in seiner damaligen Situation natürlich nicht. Auch als sein Gesangsprofessor ihn noch während des Semesters davor warnt, sich durch falsche Technik die Stimme zu verderben, begreift Moissi doch nicht der Ernst der Lage.²³ Am Ende des Semesters bekommt er ihn zu spüren: sein Freiplatz wird ihm entzogen, eine Fortsetzung des Studiums ist ihm dadurch aus finanziellen Gründen nicht mehr möglich.²⁴ Nach dem abrupten Ende seiner kurzen Gesangskarriere bleiben Moissi nur noch die unterschiedlichsten Nebenbeschäftigungen. Bereits während des Studiums verdient er sich als Claqueur in der Hofoper und als Begräbnisgehilfe auf dem Wiener Zentralfriedhof ein Zubrot.²⁵ Seit März 1899 ist er als Komparse am Burgtheater beschäftigt, aber, wie er selbst zugibt, „so eigentlich Komparse war ich nicht – nur Hilfskomparse.“²⁶ Im Laufe dieser Beschäftigung muß in dem gescheiterten Opernsänger der Wunsch gewachsen sein, es Ermete Novelli nachzutun und Schauspieler zu werden.

2.3 Begegnung mit Kainz

„Ich hatte eine Begegnung, die für mein Leben entscheidend war.“²⁷, so beginnt Moissi einen Aufsatz über sein Zusammentreffen mit Josef Kainz. Es ermöglicht Moissi den Schritt auf die große Bühne und erlöst ihn von seinem Hilfskomparsendasein. Entscheidend deshalb, weil es Josef Kainz, einem der herausragendsten Schauspieler seiner Generation, beim Anblick des Komparsen Moissi in Molières *Tartuffe* schlichtweg die Sprache verschlug:

Von seinem Diener begleitet tritt Tartuffe ganz im Hintergrund links auf. V o r dem Auftreten stehe ich neben Kainz, sage „Guten Abend“ – aber er sieht mich nicht an. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand fährt er über eine Holzbrüstung, beschaut sich seinen staubigen Finger und meint zum Inspizienten: „Es könnte schon im Theater für mehr Sauberkeit gesorgt werden“ (Gott – er kam aus Berlin!) der Inspizient, nervös, zappelnd, sagt: „Bitte, Herr Kainz, Auftritt“, – und zu mir: „Sie auch“.

²² Ebd. [ÖTM Moi 3/5/1,16]

²³ Schaper: Moissi, S. 63

²⁴ Moissi-Terwin: Lebensgeschichte Alessandro Moissis. Manuskript [ÖTM Moi 3/4/1,6]

²⁵ Schaper: Moissi, S. 62

²⁶ Moissi: Mein Debut im Burgtheater, S. 26

²⁷ Ebd. S. 25

Rasch und gelassen beginnt Kainz seine Rolle. „Lorenz, mein Diener, mein Bußkleid leg’ bereit.“ – Hier schaut Kainz auf – gerade in meine Augen – sagt noch drei Silben – stottert – bleibt stecken!!!

Ein bärtiger Mann, weit vorn im Souffleurkasten, „brüllt“ ihm im Flüsterton allerlei zu – ich gerate in Schweiß – der Inspizient eilt herbei als rettender Engel – und hilft endlich dem armen Kainz aus der Klemme.²⁸

Diese Anekdote ist häufig nacherzählt worden, die erste Schilderung des Zusammentreffens Moissis mit Kainz stammt allerdings von Moissi selbst. Das läßt zumindest die Vermutung zu, daß in Moissis Erinnerungen aus einem kurzen Steckenbleiben eine peinliche Bühnenpanne geworden ist.

Auf jeden Fall muß Moissi Kainz beeindruckt haben, denn am darauffolgenden Tag wird der Komparse, sicherlich auf Anraten Kainz’, von Burgtheaterdirektor Paul Schlenther zum Vorsprechen in dessen Büro bestellt:

Nach rascher Beratung mit meinen Kollegen der Komparserie entschied ich mich für – Uriel Acosta und Richard III. Diese beiden Rollen donnerte ich Schlenther in haarsträubender Mundart ins Gesicht – und der Tapfere präsentierte mich dem Regiekollegium des Burgtheaters! Alle Gewaltigen: Sonnenthal, Lewinsky, Baumeister, Hartmann usw. setzten nach feierlichem Probesprechen und ernsthaftester Debatte ihren Namen unter ein Schriftstück, worauf heute noch zu lesen ist: Alexander Moissi, geb. ... Vater .., Schule .. usw. usw. „zum Schauspieler nicht befähigt.“²⁹

Stellt man sich vor, daß Moissi rezitiert haben könnte, wie er zuvor am Konservatorium gesungen hat, dann ist es nicht verwunderlich, daß die Prüfer, allesamt Darsteller der alten Garde des Burgtheaters, mit Ablehnung auf ihn reagierten. Er selbst gibt die „haarsträubende Mundart“ dieses Vorsprechens zu, auch wenn daraus nicht klar wird, ob sich diese Aussage auf seinen italienischen Akzent oder auf die Auslegung der vorgesprochenen Rollen bezieht.

Trotz dieser harschen Absage führt Moissi seine Arbeit in der Komparserie fort, auch wenn er mehrmals wegen ungebührlichen Betragens kurz vor einem Rauswurf gestanden haben soll. Selbst als Komparse hatte er nämlich „gedonnert“, und einmal soll er von einer Szene sogar so gerührt gewesen sein, daß er auf offener Bühne die Tränen nicht zurückhalten konnte.³⁰

Ein Urteil wie das, das über Moissi gesprochen wurde – „zum Schauspieler nicht befähigt“ – könnte zum Todesstoß für jeden jungen Darsteller werden. Aber anders als seine konservativen Kollegen des altehrwürdigen kaiserlich-königlichen Hofburgtheaters, erkennt Kainz in Moissi durchaus schauspielerisches Potential:

²⁸ Ebd. S. 26

²⁹ Ebd. S. 27

³⁰ Schaper: Moissi, S. 65

„Gottes Wege sind wunderbar – und vielleicht hätte ich mich diesem Urteil gefügt ... wenn nicht Joseph Kainz so unerschütterlich an das Omen seines Steckenbleibens geglaubt und seine starke fördernde Hand über mich gehalten hätte. Er wies mir meinen Weg, den ich vielleicht sonst verfehlt hätte.“³¹

Moissi hält zeit seines Lebens sehr viel von seiner Bekanntschaft mit Josef Kainz, und Kainz soll ihn, nachdem er 1909 einer Aufführung des Hamlet mit Moissi in der Titelrolle beiwohnte, zu seinem Nachfolger erkoren haben.³² An anderer Stelle kann man lesen, Kainz sei so überzeugt von Moissi gewesen, daß er dem jungen Statisten Schauspielunterricht erteilte.³³ Als Quelle dafür dient ein Zeitungsartikel, in dem Kainz zitiert wird: „Moissi spricht nicht deutsch? Macht nichts, ich werde es ihm beibringen. Sie werden sehen, daß sein exotischer Akzent der deutschen Sprache neue Klänge schenken wird. Und dieses Gesicht, diese Augen, dieser Blick, diese Figur ...“³⁴

Sicherlich hat Kainz Moissi nicht seine Nachfolge angetragen, denn diese Erbschaft wird Moissi erst viel später auf den Leib geschrieben.³⁵ Ob er Moissi Schauspielunterricht gegeben hat, kann mit Sicherheit nicht mehr gesagt werden. Ganz unwahrscheinlich ist es jedoch nicht. Moissi orientierte sich in seinen ersten Bühnenjahren tatsächlich am schauspielerischen Stil des Josef Kainz.³⁶ Besonders Moissis Auftreten als Romeo in *Romeo und Julia* und als Hamlet werden stark an der Darstellung Kainz' gemessen.³⁷ Julius Bab schrieb einst über die Stimme von Kainz, sie klänge wie „silberne Fanfarenmusik“.³⁸ Bald sollte auch die Stimme Moissis in zunehmendem Maße in musikalischen Metaphern umschrieben werden. Dennoch – oder vielleicht gerade deswegen: an Josef Kainz hatte sich Alexander Moissi lange Zeit zu messen.

³¹ Moissi: Mein Debut im Burgtheater, S. 27

³² Faktor: Moissi, S. 26

³³ Rohrer: Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi, S. 13

³⁴ Zit. n. Schaper: Moissi, S. 71

³⁵ Bab: Alexander Moissi, S. 122, Zweig: Die Welt von gestern, S. 199 und Kerr: Moissi, S. 448

³⁶ Faktor: Moissi, S. 16

³⁷ Siehe Punkt 3.4.1 und 3.4.3

³⁸ Bab: Kainz und Matkowsky, S. 86

2.4 Erste Schritte auf der Bühne – Erstes Engagement in Prag

Es gibt noch weitere Angehörige des Burgtheaters, die das Potential Moissis erkennen. Der für die Komparserie verantwortliche Oberinspektor Ferrari befürwortet im November 1900 ein Bittgesuch des Statisten um 100 Kronen und zeichnet es mit folgenden Worten ab: „Komparse Moissi, ein geborener Triestiner, ist ein ausgesprochenes Talent und will deutscher Schauspieler werden.“³⁹ Bevor das ausgesprochene Talent allerdings große Rollen auf großen Bühnen spielen kann, muß es noch eine ganze Weile mit wortkargen Dienern, Sklaven und Kutschern Vorlieb nehmen.

Noch in Wien tritt Moissi Ende 1900 erstmals in einer richtigen Sprechrolle auf. In einer Aufführung von Schillers Stück *Die Räuber*, das eine Gruppe Nebendarsteller des Burgtheaterensembles im Wiener Vorort Nußdorf zeigt, verkörpert er, durch die Erkrankung eines Kollegen in die erste Besetzung gerückt, den Spiegelberg.⁴⁰ Doch für seine Zukunft will Moissi mehr, als sich um kleine Rollen auf Vorortbühnen bemühen zu müssen. Wie er über Oberinspektor Ferrari schon anlässlich seines Bettelbriefes an die Burgtheaterdirektion mitteilen ließ, will er deutscher Schauspieler werden. Und in Wien ist ihm dieser Schritt seit seinem desaströsen Vorsprechen unmöglich.

Entweder durch Vermittlung Kainz' oder auf Empfehlung Schlenthers gelangt Moissi gegen Ende des Jahres 1901 an das Deutsche Theater in Prag. Auch Moissis erste Frau, die Schauspielerin Maria Urfus, die er bereits in Wien kennengelernt hat, steht in Kontakt zu dem Intendanten des Deutschen Theaters, Angelo Neumann.⁴¹ Neumann, willensstark, innovativ und mutig, gilt als Entdecker vieler Talente, vor allem im Bereich der Oper. So hat er beispielsweise Gustav Mahler gefördert, der in Prag im Jahr 1885 sein erstes größeres Engagement als zweiter Kapellmeister antrat.⁴² Und Neumann ist auch mutig genug, den nach wie vor radebrechenden Anfänger Alexander Moissi für die Schauspielsparte zu verpflichten. Prag gilt als theatrale Provinz. Hier ist die Luft dicker als in Wien und hier bekommt Moissi das, was er dringend benötigt: Spielpraxis. In den drei Jahren,

³⁹ Bittgesuch des Komparsen Moissi [ÖTM Moi 1/1/6]

⁴⁰ Als der große Moissi noch klein war. In: Der Tag, 18. November 1923 [ÖTM Moi 10/A7/58]

⁴¹ Schaper: Moissi, S. 71

⁴² Tancsik: Die Prager Oper heißt Zemlinsky, S. 55

die Moissi in Prag verbringt, spielt er mehr als achtzig überwiegend kleinere Rollen⁴³, allerdings auch Figuren wie den Franz Moor aus den *Räubern*, Mortimer aus *Maria Stuart* oder die Titelrolle in Edmond Rostands *Cyrano de Bergerac*.

Bereits im ersten Jahr in Prag steht Moissi im September 1901 als Franz Moor auf der Bühne. Direktor Neumann betrachtet diesen Auftritt wohl als Versuch, der Moissis Potential, aber auch seine Mängel aufzeigen soll. Er vertraut dem Anfänger, der vorher nur Kleinstrollen verkörperte, diese Rolle an und er wird von Moissi nicht enttäuscht: „In der volkstümlichen Vorstellung der ‚Räuber‘ reüssierte gestern Herr Moissi mit der talentdurchtränkten Wiedergabe des ‚Franz‘. Wenn man sich an die eigenartige Aussprache des jungen Mannes gewöhnt hat, folgt man seinem Spiele mit lebhaftem Interesse.“⁴⁴ Einen Monat später, im Oktober 1901 – Moissi spielt den Elias in Björnsons *Über unsere Kraft* – schreibt der Korrespondent der *Neuen Freien Presse* in Wien aus Prag: „Am meisten fiel ein junger Schauspieler, ein Italiener, Herr Moissi, auf, der, noch blutjung, mit der deutschen Sprache zu kämpfen hat und dennoch als Elias eine tiefgehende Erregung hervorruft.“⁴⁵

Eine weitere Kritik zu den *Räubern* aus dem November 1901 ist deutlicher:

Die Besetzung des Franz mit Herrn Moissi war ein interessantes Experiment. Dieser Kunstjünger hat ein starkes Temperament und einen hervorragenden schauspielerischen Instinkt. Sein Franz hat Momente von interessanter künstlerischer Eigenart und verblüffte auch durch die naive Sicherheit, mit der die ganze Gestalt zusammengehalten wird. Aber die Behandlung der Sprache, sowie das überhitzte Spiel mit Händen, Armen und Schultern, schreien geradezu nach einer ernsten, starken Schulung, die dem Darsteller erst die volle Herrschaft über seine schönen Kunstmittel verschaffen kann.⁴⁶

Die Punkte, in denen alle Kritiken übereinstimmen, betreffen Moissis Umgang mit der deutschen Sprache und seine Körperbeherrschung auf der Bühne. Sein Talent und sein schauspielerisches Potential stellt keiner der Betrachter in Abrede. Der Kritiker der *Bohemia* faßt Moissis Wirken der ersten Prager Jahre anlässlich dessen Auftritt als Fritz Rasmussen in Felix Phillips *Das große Licht* im März

⁴³ Das Repertoire Moissis in Prager Zeit ist dem sehr ausführlich recherchierten Rollenverzeichnis der Dissertation von Barbara Weigel entnommen; Weigel: Alexander Moissi, attore, S. 1–16 (Jahre 1901 bis 1903)

⁴⁴ Autor unbekannt, Prager Abendblatt, 21. September 1901 [ÖTM Moi 4/A1/3]

⁴⁵ Kz., Neue Freue Presse Wien, Oktober 1901 [ÖTM Moi 4/A1/4]

⁴⁶ P. R., Quelle unbekannt, 2. November 1901 [ÖTM Moi 4/A1/5]

1902 zusammen: „Er hat keine Ahnung, wie unglücklich er agiert. [...] Aber er hat Begabung!“⁴⁷

Zwei Jahre nach seiner Ankunft und um viele schauspielerische Erfahrungen sowie einige große Rollen reicher, beschließt Moissi, die Theaterprovinz Prag zu verlassen. Er will sein Glück in Berlin versuchen. „Angelo Neumann spricht ihm Mut zu. ‚Nur nicht verzagen, junger Freund! Fahren Sie nach Berlin! Dort ist der Boden für Sie! Dort werden Sie hochkommen!‘“⁴⁸, so schreibt Johanna Moissi-Terwin die Erinnerungen ihres Ehemannes nieder. Daß Moissis Aufenthalt in Prag nicht von Dauer war, liegt sowohl in der Natur des Schauspielerberufs wie auch in der Natur des aufstrebenden jungen Mannes. Moissis künstlerisches Lebewohl von Prag fiel ihm vermutlich nicht schwer. Zu seinem Abschied schreibt die *Bohemia* im November 1903:

Herr Moissi weckte, als er zum ersten Mal in Björnson's [sic] „Über unsere Kraft“ an unserer Szene erschien, lebhaftere Erwartungen. Mit vollem Recht, denn er sprach mit Leidenschaft und das bedeutet schon etwas auf dem Theater. Seither hat er zwar vereinzelt interessante Rollen gespielt, den Franz Moor, den Cyrano, den Richard II. und dabei immer einen Funken echten Talents gezeigt, aber all das scheiterte doch daran, daß er die Sprache nicht ganz in die Gewalt bekommen hat. Wenn er bei ruhiger Arbeit und strenger Disziplin diesen bösen Mangel behebt, dann können wir von dem jungen Darsteller noch manches Erfreuliche hören. Kein Preis ohn' Fleiß – das ist das Sprüchlein, das wir Herrn Moissi mit auf den Weg geben.⁴⁹

Moissis Talent wird auch hier unterstrichen, aber die sprachliche Unsicherheit wirft auch nach zwei Prager Jahren noch Schatten auf seine schauspielerischen Fähigkeiten.

Viel Arbeit wartet auf Moissi, der, wie es scheint, hin und wieder in Verhaltensmuster zurückfiel, die ihn schon am Konservatorium in Wien seinen Freiplatz gekostet hatten. Mag er auch leidenschaftlich gesprochen und gespielt haben, so wie er einige Jahre zuvor einfach und laut losgesungen hatte, so fehlten ihm doch noch Technik und Feinheiten. Auch wenn er bereits in Wien angefangen hatte, die phonetischen und grammatikalischen Grundsätze der für ihn harten deutschen Sprache zu lernen⁵⁰, so fiel es ihm immer noch schwer, das Deutsche zu zähmen.

⁴⁷ F. A., *Bohemia*, 9. März 1902 [ÖTM Moi 4/A1/5]

⁴⁸ Moissi-Terwin: Moissi in Prag. Manuskript, S. 27 [ÖTM Moi 4/A1/3]

⁴⁹ Autor unbekannt, *Bohemia*, 24. November 1903 [Rohracher]

⁵⁰ Reich: Im Wettlauf mit der Zeit, S. 141

3 Moissi an den Bühnen Max Reinhardts

3.1 Gehversuche in Berlin

Berlin ist, was das Theater betrifft, um 1900 ein anderes Pflaster als das gemütliche Wien oder das beschauliche Prag. Otto Brahm erregt mit umstrittenen Aufführungen naturalistischer Dramen mit dem 1889 gegründeten Theaterverein ‚Freie Bühne‘ Aufsehen und etabliert sich und seinen theatralen Stil 1894 als Intendant des Deutschen Theaters. Das Theater, für das Brahm eintritt, steht in der naturalistischen Tradition. Es ist ein Versuch, auf der Bühne Natürliches, die Normalität vorzuführen, und alle die Wirklichkeit verzerrenden künstlerischen Mittel so gering wie möglich zu halten. Besonderen Wert legt Brahm auf die möglichst naturgetreue Darstellung, was auch einen Paradigmenwechsel in der Schauspielkunst zur Folge hat. Der naturalistische Schauspieler dient als Vermittler zwischen Autor und Zuschauer, und soll kein Virtuose sein, der an der Rampe mit großen Gesten klassische Dichtung deklamiert. Das gilt nicht nur für die naturalistischen Dramen von Ibsen oder Hauptmann, für deren Verbreitung Brahm kämpft, sondern auch für Klassiker, die nach und nach Einzug in seinen Spielplan halten, und bei denen er, ebenso wie bei der neuen Dramatik, großen Wert auf den Respekt vor dem Wort des Dichters legt.⁵¹

Aus Brahms Schatten tritt bald ein Schauspieler aus dessen eigenem Ensemble: der gebürtige Österreicher Max Reinhardt. Zunächst fasziniert von Brahms Genauigkeit, entwickelt er sich bald in eine andere geistige Richtung und entscheidet sich damit gegen das „unsinnliche Literaturtheater“⁵² Otto Brahms: „Was mir vorschwebt, ist ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt. Das sie aus der grauen Alltagsmisere über sich selbst hinausführt, in eine heitere und reine Luft der Schönheit. Ich fühle es, wie die Menschen es satt haben, im Theater immer wieder das eigene Elend wiederzufinden und wie sie sich nach helleren Farben und einem erhöhten Leben sehnen.“⁵³

⁵¹ Brauneck: Die Welt als Bühne. 3. Bd., S. 673 ff.

⁵² Huesmann: Welttheater Reinhardt, S. 15

⁵³ Kahane: Tagebuch des Dramaturgen, S. 115

Diesen hohen Anspruch an sich selbst will Reinhardt in einem eigenen Theater umsetzen. Mit dem Kleinen Theater, der ehemaligen Bühne seiner Kabarettgruppe ‚Schall und Rauch‘, und mit dem Neuen Theater, dessen Leitung er 1903 übernimmt, stehen ihm dazu zwei Bühnen zur Verfügung.⁵⁴ Reinhardts künstlerischer Aufstieg in Berlin ist nun absehbar. In dem Jahr, in dem Reinhardt die Eröffnung des Neuen Theaters feiert, trifft Alexander Moissi in Berlin ein.

Moissi hat entweder bereits von Prag aus Kontakt mit Max Reinhardt aufgenommen⁵⁵, oder kurz nach seiner Ankunft in Berlin bei ihm vorgesprochen.⁵⁶ Auf jeden Fall wird er zu Beginn der Spielzeit 1903/04 von Reinhardt für dessen Ensemble verpflichtet. Moissi selbst berichtet rückblickend darüber in seinem Aufsatz *Der, die, das*:

Ich wurde bei Reinhardt eingeführt, durfte ihm vorsprechen und wurde engagiert. Reinhardt, der Enthusiast, soll sich damals in Gesellschaft geäußert haben: „Der junge Mann, den ich eben kennengelernt habe, ist *der* Schauspieler.“ Und schon am nächsten Tag wurde in Theaterkreisen ein Wort Victor Arnolds kolportiert und von einer Zeitung abgedruckt: „Herr Moissi ist *der* Schauspieler, er bekommt *die* Gage, nur fehlt ihm *das* Talent.“⁵⁷

Am 17. Dezember 1903 steht der Name Moissis erstmals auf einem Besetzungszettel des Kleinen Theaters.⁵⁸ In einer Inszenierung von Gorkis *Nachtsyl* übernimmt er die Rolle des Schauspielers. Einen Tag darauf ist er besetzt als Orest in Hugo von Hofmannsthals *Elektra*, ebenfalls im Kleinen Theater. Offensichtlich ist Reinhardt vom ersten Zusammentreffen an begeistert von der schauspielerischen Persönlichkeit Moissis. Viele von Moissis zukünftigen Kollegen, wie der Spötter Victor Arnold, sehen dies anders, und das zeigt nicht nur dessen zynische Bemerkung, über die sich die Berliner Theaterszene von nun an amüsieren kann.

Anlässlich der deutschsprachigen Erstaufführung von George Bernard Shaws Komödie *Candida* sucht Max Reinhardt nach einem Darsteller für die Rolle des Eugen Marchbanks. Für diesen Part favorisiert er Moissi. Aber er wagt es nicht, Agnes Sorma, die Darstellerin der *Candida*, selbst darauf anzusprechen. Also bit-

⁵⁴ Huesmann: Welttheater Reinhardt, S. 12 ff.

⁵⁵ Rohrer: Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi, S. 23

⁵⁶ Bronnen: Begegnungen mit Schauspielern, S. 38

⁵⁷ Moissi: *Der, die, das*, S. 135

⁵⁸ Sämtliche unter Punkt 3 „Moissi an den Bühnen Max Reinhardts“ verwendeten Angaben, Daten und Namen zu Inszenierungen der Reinhardt-Bühnen (inkl. Gastspielen) mit Alexander Moissi stammen – außer sie sind anders gekennzeichnet – aus dem Inszenierungsverzeichnis Heinrich Huesmanns; Huesmann: Welttheater Reinhardt. München 1983

tet er Siegfried Trebitsch, den Übersetzer des Stücks, die Protagonistin von Moissis Fähigkeiten zu überzeugen. Dieser berichtet:

Aber schon während ich auf Agnes Sorma losredete, wurde ihr Kopfschütteln immer bedenklicher und energischer, und als ihr holder Frauenmund endlich zu sprechen begann, äußerte er die entschiedenste Weigerung, die ich von dieser großen Künstlerin, die natürlich auch in ihren Irrtümern groß war, je gehört habe. „Nie und nimmer“ sagte sie, „würde mich dieser unansehnliche junge Mensch in Stimmung bringen können. Ich bin ja von Eisfeld [sic] durchaus nicht begeistert. Aber er ist korrekt und annehmbar. Dieser Moissi jedoch, der wahrscheinlich ganz anders heißt, wäre ein grauenhaftes Experiment, das ich niemals mitmachen würde. Schon in Shaw's [sic] und Ihrem Interesse nicht.“⁵⁹

Am 3. April 1904 hat *Candida* am Neuen Theater Premiere. Die Rolle des Marchbank spielt Max Eisfeldt. Erst im Mai 1904 folgt Moissis nächster Auftritt: am 1. Mai spielt er den Wurm in Schillers *Kabale und Liebe*, diesmal im Neuen Theater. Viel Spielpraxis kann Moissi in den ersten Monaten bei Reinhardt nicht sammeln, zu selten ist er hier die erste Besetzung. Die Beispiele Agnes Sormas und Victor Arnolds zeigen zudem, wie schwer es ihm fällt, sich im bestehenden Ensemble durchzusetzen.

So verläßt er gegen Ende der Spielzeit 1903/04 den Bühnenverband Kleines und Neues Theater und nimmt, vielleicht sogar nach einem Streit mit Reinhardt, ein Engagement am Berliner Ostendtheater an.⁶⁰ Dort, in einem Haus außerhalb des Zentrums von Berlin, war gerade ein Theaterunternehmen namens ‚Deutsche Volksbühne‘ gegründet worden. Dieses Theater hatte es sich auf die Fahnen geschrieben, den Menschen die klassischen Dramen näherzubringen, „mit viel gutem Willen, wenig Talent und gar keinen Mitteln.“⁶¹ Dennoch liegen Moissis Ensemble-Wechsel kaum ideologische Überlegungen zugrunde. Er will vielmehr endlich wieder Theater spielen, und nicht mehr nur anderen dabei zusehen. Insgesamt tritt er in den folgenden zwei Monaten in drei Inszenierungen an der Deutschen Volksbühne auf. Im September 1904 spielt er den Franz Moor in den *Räubern*, eine Rolle, die ihm bereits aus Prag bekannt ist. Kurz darauf ist er der Golo in Hebbels *Genoveva*, und im Oktober 1904 der Mortimer in *Maria Stuart*.⁶² Die großen Rollen, die ihm an der Volksbühne anvertraut werden, führen dazu, daß auch die Berliner Kritik Notiz von Moissi nimmt. So erregt Moissis Franz Moor

⁵⁹ Trebitsch: Wie die Sorma nicht mit Moissi spielen wollte. In: Böhm (Hg.): Moissi, S. 25

⁶⁰ Bronnen: Begegnungen mit Schauspielern, S. 38

An anderer Stelle kann man lesen, Moissi sei von Reinhardt aufgrund sprachlicher und körperlicher Defizite gekündigt worden; Harden: Sein Weg. In: Böhm (Hg.): Moissi, S. 15

⁶¹ Bab: Alexander Moissi, S. 116

⁶² Weigel: Alexander Moissi, attore, S. 17

nach der Premiere am 3. September 1904 durchaus Aufsehen. Die *Deutsche Tageszeitung* vom 4. September 1904 lobt „Herr[n] Alexander Moissi (Franz Moor), von dem weitere persönlich getönte Leistungen mit erfreulicher Wahrscheinlichkeit zu erwarten sein dürften.“⁶³ Ebenso anerkennend schreibt der Rezensent des *Berliner Börsen-Courier*: „Herr Alexander Moissi, der Darsteller des Franz, ist ganz entschieden ein nicht gewöhnliches Talent, er besitzt Intelligenz, Feuer und Leidenschaft.“⁶⁴ Die *Vossische Zeitung* schreibt: „Der ‚Franz‘ des Herrn Moissi ließ auf einen bedeutenden Künstler schließen, der sich in seine Aufgabe vertieft, aber die Aussprache hatte mitunter gar eigenartige Anklänge und auch in den Bewegungen trat mitunter ein befremdender Charakter zutage.“⁶⁵ Doch nicht nur lobende Töne sind zu hören. Der Wind der Kritik sollte dem jungen Darsteller in der Theaterhauptstadt Berlin in den folgenden Jahren um einiges schärfer um die Ohren wehen als noch in Prag: „Aufführung vorzüglich. Den Franz Moor aber müßte man kreuzweise totschiessen und ihm vorher zur Strafe noch Deutsch beibringen. Schande, daß man so etwas auf die Bühne läßt.“⁶⁶

Im Grunde entsprechen diese Kritiken jenen, die man bereits in Prag über Moissi lesen konnte: durchaus talentiert, leidenschaftlich auf der Bühne, tief in seinen Empfindungen und in seinem theatralen Erleben, allerdings im Darstellungsstil eigen, ungeschickt in seinen Bewegungen, die Sprachkenntnisse stark eingeschränkt und die Aussprache befremdlich. Die besondere Betonung des leidenschaftlichen Spiels rührt zu einem nicht zu unterschätzenden Teil auch daher, daß Moissi im naturalistischen Berlin, in dem die Schauspieler in Anlehnung an das psychologisch-realistische Spiel auf der Bühne sehr zurückhaltend agieren, einfach irritierend wirken mußte.⁶⁷

Der nächste Auftritt Moissis folgt am 17. September 1904 als Golo in Hebbels *Genoveva*. Er habe sich von dem Abend an diesem Vorstadttheater nicht viel erwartet, schreibt Julius Bab in einer rückblickenden Betrachtung, aber er wurde eines besseren belehrt:

Denn da stand auf der Bühne ein junger unbekannter Mensch und spielte den Golo. Dieser Golo ist vielleicht die schwerste aller Rollen, weil sein Text zur guten Hälfte aus Monolo-

⁶³ Autor unbekannt, *Deutsche Tageszeitung*, 4. September 1904 [ÖTM Moi 4/A1/8]

⁶⁴ Autor unbekannt, *Berliner Börsen-Courier*, 4. September 1904 [ÖTM Moi 4/A1/8]

⁶⁵ Autor unbekannt, *Vossische Zeitung*, 4. September 1904 [ÖTM Moi 4/A1/8]

⁶⁶ Zit. n. Schaper: Moissi, S. 83

⁶⁷ Herald: Max Reinhardt, S. 78

gen besteht, Monologen, die obendrein zum Teil in Gegenwart anderer als „à-parts“ vor sich gehen. [...] Und diese Aufgabe war hier gelöst, gelöst von einem Schauspieler, der zwar undeutlich und nicht gerade deutsch sprach, von dem aber ein so ununterbrochener Strom von Leidenschaft herabbrauste, der mit so unerschöpflichem Reichtum an Gebärden jedem Gedanken körperliche Sichtbarkeit lieh, der mit so unbeirrbarem Instinkt zu packen, zu halten, zu steigern wußte, daß man jede Minute im Bann blieb, daß alle Schwächen der Dichtung überwunden schienen, und daß die ungeheure geistige Leidenschaft der Gestalt, ganz zu leiblichem Leben geworden, sich von uns erhob und fortriß. Dieser Schauspieler war Alexander Moissi.⁶⁸

Auch in der *Vossischen Zeitung* wird Moissis „starkes Talent“⁶⁹ gerühmt, und die *Berliner Neuesten Nachrichten* sind dem Schauspieler gar dankbar „für diese schöne, ein ungewöhnliches Talent verratende Verkörperung.“⁷⁰

Diese Kritiken zeigen, daß Moissi, nachdem er bei Reinhardt seinen Abschied genommen hatte, an der Deutschen Volksbühne doch einige Achtungserfolge erzielte und sich als talentierter Jungschauspieler in Berlin beweisen kann. Aber es sind Erfolge an einem kleinen Theaterunternehmen am Rande Berlins, die Moissi erringt. Sie sind im Berliner Theaterbetrieb ohne große Bedeutung. Und das macht sich bald bemerkbar. Schon zu Moissis dritter Rolle, dem Mortimer in *Maria Stuart*, gibt es keine Kritiken mehr. Das ambitionierte Projekt Deutsche Volksbühne kann sich nicht lange halten. Nach nicht einmal zwei Monaten wird der Spielbetrieb wieder eingestellt.⁷¹

3.2 Schwere Zeiten bei Reinhardt

Der Bankrott der Deutschen Volksbühne wird für Moissi zum Glücksfall. Sein Weg führt ihn zurück zu Max Reinhardt. Es ist der Dramatiker Richard Beer-Hofmann, der Moissi im Ostendtheater spielen sieht und einen erneuten Kontakt zwischen Reinhardt und Moissi herstellt. Beer-Hofmanns Drama *Der Graf von Charolais* sollte bald darauf an Reinhardts Neuem Theater uraufgeführt werden, und Beer-Hofmann will, nachdem er Moissi spielen sah, nun Moissi für die Rolle des Philipp gewinnen.⁷² Angeblich soll Maximilian Harden, Publizist und Freund Reinhardts – nachdem er eine Aufführung der *Räuber* gesehen hatte – ebenfalls

⁶⁸ Bab: Alexander Moissi, S. 116 f.

⁶⁹ Autor unbekannt, Vossische Zeitung, 20. September 1904 [ÖTM Moi 4/A1/9]

⁷⁰ Msnr., Berliner Neueste Nachrichten, 20. September 1904 [ÖTM Moi 4/A1/10]

⁷¹ Rose: Berlins große Theaterzeit, S. 45

⁷² Fontana: Wiener Schauspieler, S. 119

für Moissi bei Reinhardt ein gutes Wort eingelegt haben.⁷³ Auch Felix Hollaender⁷⁴ oder Arthur Kahane⁷⁵ sollen Moissi am Ostendtheater gesehen und die Rückkehr zu Reinhardt vermittelt haben.

Wer nun Moissi und Reinhardt tatsächlich wieder zusammenbringt, ist unwichtig – nach Moissis Aufstieg in die erste Riege der Berliner Schauspieler unter Führung Reinhardts will offensichtlich jeder einen Teil dieses Erfolges für sich reklamieren. Wichtig ist nur, daß Moissi zu Reinhardt zurückkehrt, denn niemand ist für Moissis zukünftige Entwicklung so wichtig wie Max Reinhardt. Und nur wenige Schauspieler werden so eng mit Reinhardt in Verbindung gebracht wie Alexander Moissi. Moissi weiß, was er Max Reinhardt zu verdanken hat, als er rückblickend schreibt: „Aber Reinhardt ließ sich durch keinen Spott anfechten, nahm mich bei der Hand und lehrte mich die ersten Schritte machen, brachte mir das künstlerische Schauen bei und führte mich in die Wunder der Kunst ein, wie er sie sah und empfand.“⁷⁶

Die erste Inszenierung, in der Moissi spielt, ist Arthur Schnitzlers *Grüner Kakadu*. Nach der Premiere am 22. November 1904 schreibt Arthur Eloesser über Moissis Darstellung des Henri: „Dieser, wie es scheint, sehr junge Herr Moissi, sieht aus wie ein Zwillingbruder von Kainz und hat auch dasselbe Feuer, das mich allerdings vorläufig kaltgelassen hat, weil er weniger mit ihm hinreißt als von ihm hingerissen wird.“⁷⁷ Am 23. Dezember 1904 folgt die nächste Premiere: die Uraufführung von Richard Beer-Hofmanns *Graf von Charolais*, für die Moissi angeblich in Reinhardts Ensemble zurückgeholt wurde. Nach dieser Premiere wird Moissis ausdrucksstarke Körpersprache bemängelt: „Herrn Moissis Philipp wäre zu besserer Geltung gekommen, wenn er das Maß seiner Gesten eingeschränkt hätte.“⁷⁸ Noch ärger kommt es während eines Gastspiels in Wien im Mai 1905. Nach der Aufführung des *Grafen von Charolais* im Theater an der Wien schreibt Albert Lettich: „Ein Schauspieler, der so gar nichts kann, von so unangenehmer, nichtiger Erscheinung, der keinen Ton in der Kehle hat, nicht deutsch spricht, wie eine Marionette mit Kopf, Armen und Beinen schlenkert, in einer Liebhaberrolle

⁷³ Schaper: Moissi, S. 84

⁷⁴ Turszinsky: Alexander Moissi, S. 231

⁷⁵ Fontana: Wiener Schauspieler, S. 119

⁷⁶ Moissi: Der, die, das, S. 135

⁷⁷ Arthur Eloesser, ohne Quelle, ohne Datum [Rohracher]

⁷⁸ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, undatiert [ÖTM Moi 4/A1/27]

– das ist in Wien noch nicht gesehen worden.“⁷⁹ Das ist wieder der alte Vorwurf von mangelnder Beherrschung der Gestik, der im Grunde der fehlenden Selbstbeherrschung und mangelnden Reife entspricht, die bereits anlässlich der *Räuber* am Deutschen Volkstheater und nach der Premiere des *Grünen Kakadus* geäußert wurde. Die *Neue Freie Presse* in Wien schreibt: „Herr Moissi spielt den Philipp, ein drolliger, falscher Kainz, der sich einige Unarten einstudiert hat und genialisch auf der Bühne umherschlegelt [sic], auch einen Sprachfehler sein eigen nennt.“⁸⁰

Auch wenn die Häme nach diesem Gastspiel nur so auf Moissi niederprasselt, stellt sich Max Reinhardt vor seinen Darsteller und gibt ihm weiterhin Rollen, die durch Moissis Verkörperung für Gesprächsstoff sorgen. Im Februar 1905 besetzt Reinhardt Moissi als Oberon in seiner berühmten Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum*, eine Rolle, die bei der Premiere im Januar von Tilla Durieux gespielt wurde. Im Oktober spielt Moissi wieder den Orest in Hugo von Hofmannsthals *Elektra*, den er bereits während seines ersten Engagements bei Reinhardt einstudiert hatte. Im Januar 1906 stellt er den Guido in Oscar Wildes *Florentinischer Tragödie* dar, im Februar übernimmt er den Part des Kreon in Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx*. Im März 1906 ergänzt der Graziano aus Shakespeares *Kaufmann von Venedig* Moissis Repertoire und im Mai spielt er den Tartuffe in Molières gleichnamiger Komödie.

Oft kann man lesen, Reinhardt habe Moissi jahrelang gegen die Berliner Kritik durchgesetzt⁸¹ und auch Moissis zweite Ehefrau berichtet etwas zu pathetisch von dem „ungeheuren Widerstand“⁸², auf den Moissi bei Presse und Publikum gestoßen sei. Aber in manchen Kritiken der Zeit ist durchaus Sympathie für den jungen Darsteller erkennbar. Sicherlich wurde Moissi in Berlin nicht mit offenen Armen empfangen, aber daß er mehrere Jahre lang von der gesamten Kritik Berlins sowie allen Zuschauern der Reichshauptstadt verschmäht worden ist, ausschließlich negative Kritiken eingesteckt und überwiegend vor leeren Reihen gespielt hat, wie es manche Beschreibungen glauben lassen wollen, ist nicht wahr. Man muß, wie bereits kurz erwähnt, die Ablehnung Moissis im Kontext mit dem darstellerischen

⁷⁹ Albert Lettich, Quelle unbekannt, Mai 1905 [ÖTM Moi 4/A1/35]

⁸⁰ Autor unbekannt, Neue Freie Presse, 20. Mai 1905 [ÖTM Moi 4/A1/37]

⁸¹ Ähnliche Anmerkungen finden sich u. a. in Bronnen: Begegnungen mit Schauspielern, S. 39 und Schaper: Moissi, S. 85

⁸² Moissi-Terwin: Jahre der Entscheidung. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,8]

Stil des naturalistischen Theaters unter Otto Brahm sehen. An diesem Stil wurde seine Darstellung gemessen, wie zum Beispiel in der Kritik Arthur Eloessers zum *Grünen Kakadu*, Moissi ließe sich hinreißen, anstatt selbst hinzureißen und habe sich nicht unter Kontrolle. Beinahe erinnert diese Kritik an die mahnenden Worte von Moissis Gesangsprofessor am Wiener Konservatorium. Moissis Art zu spielen entsprach nicht dem Geschmack jener Zuschauer, die, wie Arthur Eloesser⁸³, das Theater Brahms schätzten. Aber gerade dieses ‚Kontrastprogramm‘ war es, das Reinhardt spontan begeistert und ihn zum Ausruf veranlaßt hatte, Moissi sei *der* Schauspieler. Zwar wollte Reinhardt, als er sich vom Theater Brahms abwandte, nicht auf die Reinheit und Echtheit des naturalistischen Darstellungsstils verzichten⁸⁴, aber er wollte ihn füllen mit mehr Freude – für den Zuschauer wie auch für den Darsteller. Diese Spielfreude und Leidenschaft entdeckte er bei Alexander Moissi. Noch dazu hatte Max Reinhardt im Oktober 1905 die Intendanz sowohl des Neuen wie auch des Kleinen Theaters aufgegeben, um stattdessen das Deutsche Theater selbst zu übernehmen.⁸⁵ Reinhardt am Deutschen Theater zu sehen war mehr als ein Wermutstropfen für die Anhänger Brahms, dessen große Zeit in Berlin sich langsam ihrem Ende zuneigte.

Vielleicht forciert Reinhardt Moissis Auftritte zu sehr, so daß es bald heißt: „Auch Herr Moissi war wieder einmal auf der Bühne; er ist nun mal dauernd unvermeidlich.“⁸⁶ Einige Kritiken sind sicherlich vernichtend, sehen Moissis Mängel in Sprache und Körperbeherrschung und eine daraus hervorgehende fehlende körperliche wie geistige Reife für die großen Berliner Bühnen. Aber nicht selten gestehen die Kritiker Moissi durchaus schauspielerisches Talent zu. Anlässlich seiner Darstellung des Henri in Schnitzlers *Grünem Kakadu* im November 1904 bescheinigt die *Nationalzeitung* dem Neuling „unverkennbare[s] Talent“⁸⁷, und die *Staatsbürgerzeitung* prophezeit ihm „wenn er erst mit sich selber fertig sein werde, noch eine große Zukunft“.⁸⁸ Zu dem Gastspiel des *Grafen von Charolais* in Wien schreibt Felix Salten: „Herr Moissi wird wahrscheinlich ein großer Künstler werden. Heute ist er noch auf der Suche nach der eigenen Pracht, nach der eige-

⁸³ Rühle: Theater für die Republik. 2. Bd., S. 1163

⁸⁴ Kahane: Tagebuch eines Theatermannes, S. 115

⁸⁵ Huesmann: Welttheater Reinhardt, S. 15

⁸⁶ Zit. n. Schaper: Moissi, S. 85

⁸⁷ Autor unbekannt, Nationalzeitung, 23. November 1904 [ÖTM Moi 4/A1/20]

⁸⁸ Autor unbekannt, Staatsbürgerzeitung, 13. Oktober 1904 [ÖTM Moi 4/A1/13]

nen Schönheit, meint jeden Augenblick seinen wahren Reiz gefunden zu haben, und kann die Freude darüber nur schwer verbergen. Trotzdem: er ist interessant.⁸⁹ Zu Moissis Gestaltung des Oberon schreibt der Rezensent der *Morgenpost* im Juni 1905, „daß sein schönes Talent sich mehr und mehr entfaltet.“⁹⁰ In einer Kritik zur Premiere von *Ödipus und die Sphinx* im Februar 1906 heißt es: „Herr Moissi ist hier nicht sehr beliebt, aber Reinhardt stützt ihn mit gutem Rechte. Aus Gestrüpp und wuchernder Verworrenheit wächst da, melodisch wie eine schlanke Palme, ein starkes Talent herauf.“⁹¹ Und das *Deutsche Blatt* schreibt am 4. Februar 1906, das, was Moissi in *Ödipus und die Sphinx* gezeigt habe, sei eine „Talentprobe allerersten Ranges“⁹² gewesen.

So halten sich ablehnende und wohlwollende Kritiken in Moissis Anfangszeit bis zum Ende des Jahres 1906 die Waage. Moissi gelingt es langsam, die Herzen der Berliner Theaterbesucher und Theaterkritiker zu erobern. Als Osvald Alving in Ibsens *Gespensstern* wird er erstmals den ungeteilten Beifall von Presse und Publikum erhalten. Bis zu diesem Zeitpunkt gilt er bestenfalls als Talent, das noch mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen haben wird, bis es sich endgültig auf der Bühne beweisen kann. Friedrich Düsel, der Rezensent der *Deutschen Zeitung*, bringt die Meinungen zu Moissi auf den Punkt, wenn er zur Premiere der *Gespensster* schreibt: „Die Furcht der einen, die Hoffnung der anderen war Alexander Moissis Oswald.“⁹³

3.3 Durchbruch und Anerkennung: Ibsens *Gespensster*

Am 8. November 1906 eröffnet das Reinhardt-Unternehmen ein neues Haus in direkter Nachbarschaft zum Deutschen Theater: die Kammerspiele. Der Name des neuen Spielortes basiert auf Max Reinhardts Idee, eine Art Theater zu erschaffen, das ein theatrales Pendant zum intensiven Musikerlebnis der Kammermusik bilden könne. „Man müßte zwei Bühnen nebeneinander haben, eine große für die Klassiker und eine kleinere, intime, für die Kammerkunst der modernen Dich-

⁸⁹ Felix Salten, *Die Zeit*, undatiert [Rohracher]

⁹⁰ Autor unbekannt, *Morgenpost*, 30. Juni 1905 [ÖTM Moi 4/A1/46]

⁹¹ Richard Nordhausen, Quelle unbekannt, undatiert [Rohracher]

⁹² Mary Berg, *Das Deutsche Blatt*, 4. Februar 1906 [ÖTM Moi 4/A1/66]

⁹³ Friedrich Düsel, *Deutsche Zeitung*, 11. November 1906 [BTdJ]

ter.⁹⁴, davon träumt Reinhardt bereits 1902. Mit der Eröffnung der Kammerspiele kann er sich vier Jahre später diesen Wunsch erfüllen. Der Name soll Programm werden: brisante, intime Stücke mit kleiner Besetzung in einem Rahmen, wie ihn die moderne Dramatik forderte. Das Haus verfügt über 346 Plätze, und ist damit um einiges kleiner als das Deutsche Theater mit seinen 1000 Plätzen.⁹⁵ Als Eröffnungsstück wählt Reinhardt Henrik Ibsens *Gespenster*. Das Drama ist ihm bereits aus seiner Zeit als Schauspieler am Deutschen Theater bekannt. Reinhardt war selbst schon in den *Gespenstern* aufgetreten. In einer Inszenierung Otto Brahms, die im November 1894 am Deutschen Theater Premiere hatte, spielte er im Rahmen einer Umbesetzung im Februar 1895 die Rolle des Tischlers Engstrand.⁹⁶ Diese Rolle sollte er in seiner eigenen Inszenierung 1906 wieder übernehmen.

Ihre deutschsprachige Erstaufführung hatten die *Gespenster* schon am 14. April 1886 am Stadttheater Augsburg erlebt.⁹⁷ Im Laufe dieses Jahres waren der Erstaufführung in ganz Deutschland mehrere Privat- und Matinéevorstellungen gefolgt, damit das umstrittene Stück trotz eines Verbotes durch die staatliche Zensur gezeigt werden konnte. Erstmals in Berlin inszeniert wurden die *Gespenster* 1886/87 am Residenz-Theater unter der Intendanz von Anton Anno. Der Inhalt des Stückes, das Inzest und Geschlechtskrankheit thematisiert, um gängige Doppelmoral und Spießbürgertum anzugreifen, war den Behörden allerdings viel zu heikel. Die Aufführung wurde noch vor der Premiere verboten. Dennoch gelang es der Direktion des Residenz-Theaters, eine einmalige Aufführung zu wohltätigen Zwecken zu veranstalten, und so konnte der interessierte Berliner am 9. Januar 1887 einen Blick auf die aufsehenerregenden *Gespenster* werfen.⁹⁸

Erst am 29. September 1889, mehr als zwei Jahre nach der denkwürdigen Aufführung im Residenz-Theater, sollten die *Gespenster* in Berlin wieder gespielt werden. Und wieder war es eine einmalige Aufführung in einem als privat deklarierten Rahmen: die Eröffnung von Otto Brahms Theaterverein Freie Bühne im Berliner Lessingtheater.⁹⁹ Gerade die *Gespenster* eigneten sich als Eröffnungsstück, weil durch die bisherige Aufführungsgeschichte des Dramas in Berlin eindringlich

⁹⁴ Kahane: Tagebuch des Dramaturgen, S. 119

⁹⁵ Huesmann: Welttheater Reinhardt, S. 16 sowie S. 18

⁹⁶ Boettcher: Henrik Ibsen, S. 111

⁹⁷ Ebd. S. 51

⁹⁸ Jaron u. a. (Hg.): Berlin – Theater der Jahrhundertwende, S. 610

⁹⁹ Brauneck: Die Welt der Bühne. 3. Bd., S. 634

auf die Mißstände der künstlerischen Selbstverwirklichung durch die harte Hand der Zensur hingewiesen werden konnte. Brahm sollte den *Gespenstern* die Treue halten: nachdem er zur Spielzeit 1894/95 die Leitung des Deutschen Theaters übernommen hatte, setzte er das Stück erneut an. Ab dem 27. November 1894 standen die *Gespenster* auf dem Spielplan des Deutschen Theaters¹⁰⁰, eine erfolgreiche Inszenierung, die über mehrere Jahre hinweg gespielt wurde, und in der auch der damals zweiundzwanzigjährige Max Reinhardt sein besonderes Talent für die Verkörperung alter Männer beweisen durfte.

Reinhardt erinnert mit seiner eigenen Eröffnungsinszenierung an den Kammerspielen versöhnlich an Brahms Leistungen für das deutschsprachige Theater: „Mein Vorgänger Otto Brahm hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, Henrik Ibsen dem deutschen Volke nahezubringen, und er hat diese Mission rühmlich erfüllt. Ich selbst bin in seinen Werken aufgewachsen und habe ihm zu Ehren und unter seinem Zeichen die Kammerspiele des Deutschen Theaters errichtet.“¹⁰¹ Künstlerisch steht Reinhardts Inszenierung nicht in Brahms Tradition, sondern hebt sich, allein schon durch das Bühnenbild, das aus Entwürfen von Edvard Munch hervorging, von Brahms Arbeit ab. Siegfried Jacobsohn, der Begründer der wöchentlich erscheinenden Theaterzeitschrift *Schaubühne*, nennt die Inszenierung eine „neue Vision der ‚Gespenster‘“¹⁰², und lobt die Heterogenität der Aufführung, wo Brahm „vor lauter Sachlichkeit grau geblieben“¹⁰³ sei. Heinrich Stümcke, der Rezensent der *Bühne und Welt*, nimmt Bezug auf die erste Berliner Aufführung der *Gespenster*: „Bedeutete die Aufführung der ‚Gespenster‘ an jenem denkwürdigen 9. Januar 1887 im Residenz-Theater einen Markstein, so kann die jetzige als ein Schlußstein gelten, denn alle Bedingungen, um gerade diesem Werk des großen Norwegers zu vollster Wirkung zu verhelfen, erscheinen mir hier restlos erfüllt.“¹⁰⁴

Reinhardts *Gespenster* werden von der Presse als Meister-Inszenierung beklatscht, und auch das Ensemble wird einstimmig gelobt. Besonders gefällt Agnes Sorma, die bereits in der Aufführung der ‚Freien Bühne‘ 1889 als Regine mitge-

¹⁰⁰ Boettcher: Henrik Ibsen, S. 100

¹⁰¹ Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann, S. 413

¹⁰² Siegfried Jacobsohn, *Schaubühne*, Nr. 46, 15. November 1906

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Heinrich Stümcke, *Bühne und Welt*, Jg. 9, H. 5 [BTdJ]

wirkt hatte, in der Rolle der Frau Alving. „Ich will sie künden und preisen, die Ganzgroße, die Einzige“¹⁰⁵ schreibt Richard Wilde im *Berliner Börsen-Courier*, und Alfred Kerr fügt hinzu: „Man hat sich vor dieser Frau tief, tief zu verneigen.“¹⁰⁶ Auch die übrige Besetzung, Friedrich Kayßler als Pastor Manders, Max Reinhardt als Tischler Engstrand und Lucie Höflich als Regine findet den Beifall der Rezensenten. Die größte Überraschung ist Alexander Moissis Oswald.¹⁰⁷ Der Sohn Alving, ein Kunststudent, der depressiv und mit vom Vater vererbter Syphilis zur Mutter nach Norwegen zurückkehrt, bleibt sein Leben lang eine seiner Glanzrollen.

Alfred Kerr schreibt über Moissis Darstellung des Oswald: „Dieser junge Künstler gab eine prachtvolle Leistung; [...] hier ist eine Zukunft. Die Äußerlichkeiten des Wahnsinns macht er vorläufig noch besser als die Innerlichkeiten eines schuldlos Geschlagenen: aber sein Oswald bleibt in der Erinnerung. Ein sicheres Versprechen.“¹⁰⁸ „Moissi steht auf dem richtigen Fleck und ist Oswald.“¹⁰⁹ lobt Siegfried Jacobsohn. Ein Schauspieler aus Reinhardts Ensemble, Eduard von Winterstein, zollt dem jungen Kollegen ebenfalls, wenn auch rückblickend, Respekt:

Den Oswald spielte in dieser Aufführung bei der Eröffnung der Kammerspiele der neue Schauspieler, den Max Reinhardt aus Prag geholt hatte: Alexander Moissi. Reinhardt hatte ihn schon in den verschiedensten Rollen versucht und herausgestellt. Er hatte gefallen, mißfallen, hatte teils Bewunderung, teils höhnisches Gelächter gefunden, aber Reinhardt glaubte an ihn und versuchte ihn immer wieder. Die Vorstellung der „Gespenster“ nun bildete den Beginn einer beispiellosen Karriere, die Alexander Moissi unter Reinhardt machen sollte. Er hatte einen gewaltigen Erfolg.¹¹⁰

War die Kritik bisher immer geteilter Meinung, so erklingt hier einstimmiges Lob für Moissi. Wenn man den Rezensenten Glauben schenken darf, so spielte Moissi den Oswald nicht nur, sondern es gelang ihm, sich so in die Figur zu vertiefen, daß er als Oswald absolut authentisch wirkt: „Persönliche Anlage und verstandesmäßige oder intuitive Charakteristik geben ein überzeugendes Bild von Oswalds äußerlicher Erscheinung und seiner geistigen und körperlichen Auflösung.“¹¹¹ erkennt Jacobsohn, der im Laufe von Moissis Karriere zu einem der profundesten und kritischsten Beobachter Moissis werden sollte. Auch Richard Wilde erkennt:

¹⁰⁵ Richard Wilde, *Berliner Börsen-Courier*, 10. November 1906 [Fetting I]

¹⁰⁶ Alfred Kerr, *Der Tag*, 11. November 1906 [Kerr I]

¹⁰⁷ Rollenbild siehe Boeser und Vatková (Hgg.): *Max Reinhardt in Berlin*, S. 86

¹⁰⁸ Alfred Kerr, *Der Tag*, 11. November 1906 [Kerr I]

¹⁰⁹ Siegfried Jacobsohn, *Schaubühne*, Nr. 46, 15. November 1906

¹¹⁰ Winterstein: *Mein Leben und meine Zeit*, S. 325 f.

¹¹¹ Siegfried Jacobsohn, *Schaubühne*, Nr. 46, 15. November 1906

„Moissis Oswald war so schlicht, so einfach und sympathisch, hatte so gar nichts von Theater – ein armer, leidender Mensch stand da, ein Bedauernswerter, an dem des Vaters Sünde heimgesucht wird.“ Welch größeres Kompliment kann es für einen Schauspieler geben, als eine Figur nicht nur zu spielen, sondern die Figur zu sein? Es überrascht besonders Moissis offensichtliche Nähe zur Figur Oswald: beeindruckend seine Darstellung von Nervosität und innerer Unruhe, die von der schleichenden Krankheit gezeichnet ist. Alfred Klaar schreibt:

Für den Oswald war Herr *Moissi* ausersehen, von dem ich schon jüngst, gelegentlich des Kreon in Hofmannsthals „Oedipus“, anmerkte, daß er – trotz manchen unsicheren Tastens – von Haus aus eine merkwürdige Begabung für krankhafte, innerlich zerquälte Ausnahmsnaturen besitzt. Für den Oswald, für das „von der Natur schön intentionierte“, durch Krankheit entstellte Geschöpf trägt er geradezu eine Vorbestimmung in seinem schauspielerischen Wesen.¹¹²

Moissis „spezifische Anlage für die Verkörperung halber, kraftloser, zerrütteter Naturen“¹¹³, wie es ein Rezensent der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* nennt, kommt seiner Darstellung des Oswald zugute. Auch Heinrich Stümcke schreibt: „Die Rolle liegt ihm wie keine frühere, das Morbide, Seltsame, Dekadente, das er in seiner Erscheinung und Sprache in anderen Aufgaben oft störend an den Tag legt, fügt sich hier zu einem Gesamtbild von ergreifender Lebensechtheit.“¹¹⁴ Es gelingt Moissi, den Oswald so zu zeichnen, daß er ausschließlich positive Reaktionen auf seine Darstellung erhält. Es gelingt ihm, sich auf eine Weise in die Figur des Oswald einzuleben, daß deren Wirkung jeden, der bislang nicht viel von Moissi hielt, überraschte. Auch begünstigten seine körperlichen und geistigen Anlagen die Darstellung: von kleinem, schmalen Wuchs wirkte er zeit seines Lebens weich und etwas schwächlich.

Moissi ist bei der Premiere der *Gespenster* gerade 27 Jahre alt, aber er hatte in den letzten sieben Jahren viele schauspielerische Erfahrungen gemacht. Sicherlich sind sein Umgang mit der Sprache und seine Körperbeherrschung nun elaborierter als zu seinen frühen Berliner Zeiten. Zudem bietet ihm die Rolle des Oswald die Möglichkeit, die Unreife und Unsicherheit, die ihm in den ersten zwei Jahren in Berlin noch vorgeworfen wurde, innerhalb des Spiels zu kompensieren. Dadurch werden einige der Mängel, die Kritiker über die Jahre hinweg an diesem Schauspieler beklagten, zu Charakteristika seines Oswald.

¹¹² Alfred Klaar, *Vossische Zeitung*, 10. November 1906 [Fetting I]

¹¹³ G. L., *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 11. November 1906 [BTdJ]

¹¹⁴ Heinrich Stümcke, *Bühne und Welt*, Jg. 9, H. 5 [BTdJ]

Johanna Moissi-Terwin schreibt über den Oswald ihres Mannes:

Er war einfach ein unglücklicher junger Mensch, vom Schicksal tragisch gezeichnet. Er spielte den Oswald keinen Augenblick, er lebte ihn mit einer so selbstverständlichen Einfachheit, dass die Zuschauer glauben mussten, sie machten sich durch ihr bloßes Dasitzen einer argen Indiskretion schuldig, sich behorchten eine Familienkatastrophe, die eigentlich den Augen und Ohren der Mitwelt zu verbergen wäre. Man fühlte sich in diese Katastrophe hineingerissen. Kein Gedanke an das Handwerkliche des Theaterspielens. Man wurde darüber hinweggehoben, ohne es zu merken. [...] In vielen Vorstellungen blieb das Publikum Minutenlang [sic] sitzen ohne eine Hand des Beifalls zu rühren und dann verliess es ruhig das Haus im Bann des Entsetzlichen das es miterlebt hatte.¹¹⁵

Die Premiere der *Gespenster* wird zum ersten großen Erfolg für den Schauspieler Alexander Moissi. Eine Genugtuung für Reinhardt, der Moissi immer wieder den Rücken gestärkt hatte. Ein Triumph für Moissi, der die kritischen Stimmen über Jahre hinweg nur deshalb vergessen konnte, weil sein Intendant schützend vor ihm stand. Nur einen Kritiker, Fritz Engel, kann Moissi noch nicht ganz überzeugen: „Also nicht mehr in die Hölle. Aber, wenn es erlaubt ist, auch noch nicht in den Himmel.“¹¹⁶ Der Hölle, in der Schauspieler von Kritikern verhöhnt werden, war er mit Hilfe seines Oswalds entkommen. Nun sollte er Hand in Hand mit Max Reinhardts den Theaterhimmel erklimmen.

3.4 Inszenierungen und Rollen 1907 bis 1914

Keine zwei Wochen nach dieser für Moissi so erfolgreichen Eröffnungsinszenierung der Kammerspiele wird dort am 20. November 1906 Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* uraufgeführt. Moissi übernimmt die Rolle des Moritz Stiefel. Mehrere Kritiker rügen, daß der Moissi'sche Moritz zu viel Oswald in sich trage. Arthur Eloesser schreibt: „Herrn Moissis jugendlicher Selbstmörder ließ seine lyrische Weichheit für einen deutschen Schuljungen, der ohne spröde Eckigkeit undenkbar, etwas zu unbehindert heraus. Auch stak ihm der Oswald noch im Blut, aber auf seinem Grabe fand er einen wundervollen treuherzigen Ton, ein liebes menschliches Gespenst.“¹¹⁷ Im Gegensatz zu Eloesser schreibt Alfred Kerr: „Von den Darstellern hat Moissi den stärksten Eindruck auf mich gemacht; er gab den kleinen Geschlechtshamlet, der sich erschießt, prachtvoll ... bis zu diesem Zeit-

¹¹⁵ Moissi-Terwin: Oswald-Moissi. Manuskript [ÖTM Moi 2/5/1,3–1,7]

¹¹⁶ Fritz Engel, Berliner Tageblatt, 10. November 1906 [BTdJ]

¹¹⁷ Arthur Eloesser, Vossische Zeitung, 23. November 1906 [Fetting I]

punkt; auch er versagte dann auf dem Kirchhof, nach seinem Tode.“¹¹⁸ Wenn auch *Frühlings Erwachen* in der Wertung der Rezensenten nicht so positiv ausfällt, wie es die *Gespenster* taten, ist eines doch zu bemerken: die Gehässigkeit Moissi gegenüber, das Bemängeln seiner sprachlichen und technischen Schwächen ist verschwunden.

Es ist zwar richtig, daß das Interesse der Rezensenten an *Frühlings Erwachen* viel mehr am dramatischen Stoff liegt, da das Drama im Gegensatz zu *Gespenster* eine Uraufführung war, deren dramatische Grundlage zudem als pornographisch galt, weshalb eine Aufführung erst fünfzehn Jahre nach der Fertigstellung des Werkes stattfand.¹¹⁹ Andererseits aber läßt sich erkennen, daß Moissi mit seiner Rolle in der Inszenierung der *Gespenster* viel Spott, Häme und Skepsis revidieren konnte. In den Jahren bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird Alexander Moissi der führende Schauspieler im Ensemble Max Reinhardts und ein Berliner Publikums-
liebbling, der sich ein ums andere Mal besonders in die Herzen des weiblichen Publikums spielt. Nach seinem Erfolg als Oswald und der damit einhergehenden Anerkennung großer Kreise der öffentlichen Meinung, ist es für Max Reinhardt leichter, ambitionierte Rollen mit Moissi zu besetzen.

Zumal nun auch negative Kritik zunehmend in andere Worte gekleidet wird, als noch vor der *Gespenster*-Inszenierung. Die Formulierung „Die zwei Haupträsonneure des Stückes [...] wurden von den Herren Bernhard v. Jacobi und Alexander Moissi mit möglichst dummejungenmäßigen Allüren gegeben, mit reichlicher Pathetik und genügender Schwärmerei.“¹²⁰ wirkt doch um vieles positiver als die Verrisse, die Moissi noch vor dem Herbst 1906 bekommen hatte. Zu Moissis Leistung als Romeo im Januar 1907 schreibt beispielsweise Alfred Klaar:

Herr Moissi aber wird nie und nimmer ein Romeo werden. Ich möchte diesem gar nicht uninteressanten Darsteller pathologischer Rollen den Wert einer Spezialität für große Bühnen nicht absprechen. Aber er ist von Natur auf ein enges Gebiet angewiesen; vom Oswald in den „Gespestern“ etwa bis zum gefährlichen Lüstling im „Grafen von Charolais“ und dem krankhaften Kreon in Hofmannsthals „Oedipus“ ist ihm die Grenze gezogen. Mit seiner senil angehauchten Jugendlichkeit, seinem Falsett im Gefühlsausdruck, seinen Bewegungen, die die Gesten der Erregung zu parodieren scheinen, seinem gequälten Deutsch, ist er ein unmöglicher Romeo, auch wenn er den Wortsinn gut auffaßt und wenn er die Dauerläufe und Sprünge von Kainz sich noch so beflissen zu eigen macht.¹²¹

¹¹⁸ Alfred Kerr, Der Tag, 23. November 1906 [Fetting I]

¹¹⁹ Hensel: Spielplan. 2. Bd., S. 921

¹²⁰ B., Norddeutsche Allgemeine Zeitung, 24. November 1906 [BTdJ]

¹²¹ Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 30. Januar 1907 [Fetting I]

Trotz aller kritischen Untertöne: wie anders wäre diese Meinung ausgefallen, hätte Moissi nicht kurz zuvor als Osvald reüssiert? Was hätte der Kritiker vor dem 8. November 1906 über diesen Schauspieler geschrieben, der seiner Meinung nach für die Rolle des Romeo einfach nicht geeignet war? Der Umgang der Kritik mit Moissi wandelt sich: es ist nicht mehr opportun, Moissi ganz und gar zu verreiben. Denn man hat ihn nun in einer Rolle gesehen, zu der er über alle Maße befähigt war. Auch wenn Johanna Moissi-Terwin schreibt, Moissi habe um 1906 die deutsche Sprache vollkommen beherrscht¹²², gäbe es hier noch genug Steine des Anstoßes: ein trotz aller sprachlicher Verbesserungen gequältes Deutsch, fehlende Ruhe in entscheidenden Momenten und Mängel in der Körperbeherrschung. Aber die bisherigen Erfolge Moissis haben den kritischen Stimmen einen gewissen Respekt abgenötigt, der dazu führt, die Leistungen des Schauspielers differenzierter zu betrachten.

Ein Querschnitt durch die Rollen der Jahre 1907 bis 1914 zeigt den rasanten Aufstieg und die damit einhergehende enorme Arbeitsleistung des Schauspielers. Unmittelbar nach *Frühlings Erwachen* übernimmt er den Shakespear'schen Romeo und den Narren in *Was Ihr wollt*, er gibt den Tristan in Vollmoellers *Cathérina Gräfin von Armanac und ihre beiden Liebhaber* sowie wieder einmal den Franz Moor und den Spiegelberg in Schillers *Räubern*. Es folgt der Claudio in Hugo von Hofmannsthals *Der Tor und der Tod*, der Narr in Shakespeares *König Lear*, Carlos in Goethes *Clavigo*, die Titelrolle in Schillers *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, Louis Dubedat in G. B. Shaws schwarzer Komödie *Der Arzt am Scheideweg* und der Kriegsknecht in Wilhelm Schmidtbonns *Der Graf von Gleichen*. Moissi spielt den Faust, Shakespeares Hamlet, den Lehrer Gottwald in Gerhard Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt*, Marquis Posa in Schillers *Don Carlos*, Florindo in *Cristinas Heimreise* von Hugo von Hofmannsthal und formt den Nur al Din in Friedrich Freskas Pantomime *Sumurûn*. Von Paul Wegener übernimmt er 1911 die Rolle des *König Ödipus* in Hofmannsthals deutscher Übertragung des Dramas von Sophokles und spielt die Figur auf einer Gastspielreise in Rußland, später in Wien und Zürich, und ein Jahr nach der Premiere auch in Berlin. Er ist Orestes in Aischylos' *Orestie*, Achill in Kleists *Penthesilea*, der Kalaf in Gozzis *Turandot*, Jedermann in der Uraufführung von Hofmannsthals Mysterienspiel

¹²² Moissi-Terwin: Jahre der Entscheidung. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,9]

1911 in Berlin, Sternheims Don Juan, der Prinz von Wales in beiden Teilen von Shakespeares *König Heinrich IV.*, Fedja in Leo Tolstojs *Der Lebende Leichnam*, Torquato Tasso in Goethes gleichnamigem Drama und der Sohn in Strindbergs *Scheiterhaufen*. Viele dieser Rollen spielt er nicht nur während einer Serie von Aufführungen, sondern auch in Wiederaufnahmen oder Neuinszenierungen; allerdings wird er oft, vor allem in den späteren Jahren, nach einigen Aufführungen von einer Zweitbesetzung abgelöst.¹²³

Die einzigen Quellen, anhand derer man Moissis Entwicklung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs verfolgen kann, sind die Kritiken dieser Jahre. An ihnen kann man die Stärken und Schwächen des Schauspielers am besten ablesen und dadurch ein genaues Bild gewinnen. Da der Umgang der Kritik mit Moissi sich nach der Aufführung der *Gespenster* normalisiert hatte, und die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg diejenige ist, in der Moissi noch fest an Reinhardts Bühnen spielt und seine Tourneen und Gastspiele fast ausschließlich zusammen mit dem Ensemble des Deutschen Theaters bestreitet, ist diese Epoche ihrer Kontinuität wegen für eine eingehende Betrachtung besonders geeignet. Sie ist es auch deshalb, weil sich die Theaterlandschaft in Berlin nach 1918 nicht zugunsten Moissis verändert. Seine großen Rollen hat er alle bereits vor 1914 gespielt. Die nachfolgend näher untersuchten Inszenierungen, *Romeo und Julia*, *Der Arzt am Scheideweg*, *Hamlet*, *Jedermann* und *Der Lebende Leichnam* wurden nach besonderen Gesichtspunkten ausgewählt. Diese Rollen sollten Moissi bis zu seinem Lebensende begleiten. So stand er noch kurz vor seinem Tod in *Hamlet*, in *Jedermann* und in *Der Lebende Leichnam* in Italien auf der Bühne und spielte seine Rollen auf italienisch.¹²⁴ Es sind Rollen, die das damalige Publikum mit dem Darsteller Alexander Moissi verband, und es sind Rollen, die ihn in seiner späteren Laufbahn über die Grenzen des deutschsprachigen Raumes hinaus bekanntmachten.

Dieser Punkt der Untersuchung stützt sich vor allem auf Kritiken von Premieren in Berlin, und, falls vorhanden, auf weitere Kritiken zu Wiederaufnahmen oder Neuinszenierungen. Durch diese Auswahl soll versucht werden, die Inszenierungen und die Wirkung Moissis in den verschiedenen Rollen so objektiv wie mög-

¹²³ Diese Feststellung ergibt sich nach genauem Studium des Inszenierungsverzeichnisses von Huesmann. Dazu auch Ebert: *Der Schauspieler*, S. 245–249 (Kapitel „Der Premierendarsteller“)

¹²⁴ Siehe Punkt 4.4

lich zu betrachten. Die Kritiken müssen im Kontext ihrer Zeit gelesen und interpretiert werden. Eine Gastspielkritik aus dem Ausland oder einer anderen deutschen Stadt, selbst wenn sie im gleichen Jahr verfaßt wurde, könnte die Wertung verzerren, da sie unter völlig anderen Umständen entstanden ist und anderen Maßstäben folgt.

Die Meinungen von Publikum einerseits und professioneller Kritik andererseits zum Künstler Moissi gehen manchmal weit auseinander. Sicherlich liegt dies daran, daß der Kritiker als beruflicher Theatergänger in der Regel einen schärferen Blick für das hat, was auf der Bühne gezeigt wird. Die Ansprüche des Kritikers sind andere als die des Zuschauers, der im Theater üblicherweise Erholung und Zerstreuung sucht. Der Zuschauer kann sich Subjektivität und Emotionen leisten, der Kritiker wird sich – in der Regel – bemühen, sie zu vermeiden. Ein Lob für Moissi, Jahre nach der Vorstellung von einem Theaterfreund in seinen Lebenserinnerungen niedergeschrieben, hat einen ganz anderen Stellenwert als eine Nachkritik, die unmittelbar unter dem Eindruck der Aufführung zustande kommt.

Im Folgenden soll deshalb fast ausschließlich auf die Kritikermeinungen eingegangen werden. Die Theaterkritik befand sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bis in die zwanziger Jahre hinein auf beeindruckend hohem Niveau. Journalisten, Essayisten und Schriftsteller wie Siegfried Jacobsohn, Alfred Kerr, später Alfred Polgar und Herbert Jhering faszinierten ihr Publikum durch äußerst kenntnisvolle und nicht zuletzt selbstbewußte Meinungsäußerungen. Jeder Kritiker hatte seinen eigenen Stil und, trotz versuchter Objektivität, seine eigene Auffassung von einer perfekten Art von Theater. Isidor Landau, von 1878 bis 1912 beim *Berliner Börsen-Courier*, Arthur Eloesser, der von 1890 bis 1913 für die *Vossische Zeitung* schrieb, Fritz Engel, von 1892 bis 1933 ein Rezensent des *Berliner Tageblatts*, waren die dienstältesten Kritiker Berlins, als Moissi 1903 in der Stadt eintrifft. Vor allem Arthur Eloesser, ein Anhänger der Dichtung Gerhart Hauptmanns, legte großen Wert auf eine wahrhaftige Umsetzung des Dramas auf der Bühne. Fritz Engel prägte den Satz „Kritik ist keine Guillotine, Kritik ist eine Waage.“¹²⁵ Um 1900 betritt eine neue Generation von Kritikern die literarische Bühne, darunter Alfred Klaar, der, wie Eloesser, ebenfalls für die *Vossische Zeitung*, dem Blatt des Wilhelminischen Bildungsbürgertums, schrieb. Auch er war

¹²⁵ Rühle: Theater für die Republik. 2. Bd., S. 1163

interessiert an einer angemessenen Darstellung des Wortes auf der Bühne, Max Reinhardt beäugte er aufgrund einer von ihm diagnostizierten Oberflächlichkeit eher skeptisch. Julius Hart, von 1901 bis 1930 beim *Tag*, war als Kritiker mehr an der literarischen Grundlage der Inszenierung interessiert als an Regie oder Darstellung und gilt deshalb heute nicht als der beste Schauspielerkritiker. Siegfried Jacobsohn schrieb von 1901 bis 1904 für die *Welt am Montag*, 1905 gründete er die wöchentlich erscheinende Theaterzeitschrift *Schaubühne*. Jacobsohn galt vielen Zeitgenossen in Berlin als scharfsinnigster und bedeutendster Kritiker seiner Zeit. Zwar war er von Beginn an ein Freund des Theaters von Max Reinhardt, blieb aber auch anderen kulturellen Strömungen gegenüber offen und ließ sich von einer etwaigen Vorliebe nie dazu verleiten, an schmerzlichen Punkten Kritik zu verschweigen. Mit Alfred Kerr schrieb ab 1909 einer der eigenwilligsten und bis heute umstrittensten Rezensenten Berlins für den *Tag*, 1919 wechselte er zum *Berliner Tageblatt*. Nicht selten war Kerr in seiner Beurteilung gnadenlos, was Tilla Durieux veranlaßte, in ihrer Autobiographie über Kerr zu schreiben: „Kerrs literarische Kritiken waren wie Rasiermesser. Um ein blendendes Bonmot anbringen zu können, verkaufte er sein Seelenheil, auch wenn er damit eine Schauspielerexistenz erschweren oder vernichten konnte.“¹²⁶ Auf der anderen Seite bezeugt dies auch Kerrs Unbestechlichkeit und Offenheit jeglicher Form von Theater gegenüber. Norbert Falk, der ab 1910 für die *BZ am Mittag* Kritiken verfaßte, erreichte mit seinen Rezensionen in der *BZ*, der ersten Boulevardzeitung Deutschlands, die meisten Leser. 1909 verfaßte Herbert Jhering für die *Schaubühne* seine ersten Kritiken. Zwischen 1918 und 1933 wird er als Feuilletonredakteur des *Berliner Börsen-Couriers* zur großen Antipode Kerrs in der Weimarer Republik und zum Schrittmacher des expressionistischen Theaters in Berlin. Theater war für ihn besonders in den Jahren nach 1918 eine politische Angelegenheit. Jherings Ressortleiter am *Berliner Börsen-Courier*, Emil Faktor, war der gemäßigttere Kritiker. Als Nachfolger von Isidor Landau etablierte er am *Börsen-Courier* eine fähige, in Fachkreisen geschätzte Kritik. Alfred Polgar, der nicht nur ein scharfzüngiger Essayist war, schrieb ab 1910 von Wien aus für die *Schaubühne/Weltbühne*, deren Berliner Theaterkritik er nach dem Tod von Siegfried Jacobsohn 1926 mit übernimmt. Ebenso wie Polgar war Felix Salten, der für die verschiedensten Zeitungen

¹²⁶ Durieux: Meine ersten neunzig Jahre, S. 105

schrieb, ein Kritiker, der sehr intuitiv urteilte, und vor allem Freude an schönem Theater hatte.¹²⁷

3.4.1 William Shakespeare: *Romeo und Julia*

Einmal noch rebellierte die Kritik gegen ihn. Einmal noch während dieser Periode des triumphalen Aufstiegs brach die latente Gegnerschaft wider ihn los. Beinahe so vehement wie früher. Das geschah, als Moissi den Romeo spielte. Mag sein, diese Gestalt des blühenden Liebesglückes und des vernichtenden Schicksals – wenige Jahre später eine seiner berühmtesten – geriet dem Künstler damals noch nicht ganz. Möglich auch, dass dieser völlig aus dem Italienischen gespielte Romeo den Vorstellungen der Kritik nicht entsprach. Doch das Publikum liess sich nicht irritieren und bejubelte ihn Abend für Abend.¹²⁸

Nachdem Moissi einen so großen Erfolg als Osvald in den *Gespensstern* errungen und sich auch in *Frühlings Erwachen* wacker geschlagen hat, gibt ihm Max Reinhardt seine nächste große Rolle, mit der er am 29. Januar 1907 Premiere feiert: Romeo in Shakespeares *Romeo und Julia*.¹²⁹ Und er spielt diese Rolle erneut 1914, als Reinhardt das Drama im Rahmen seines Shakespeare-Zyklus erneut aufführt. Die Kritik Isidor Landaus aber beginnt nicht mit einer Erwartung zur Zukunft der Romeo-Darstellung, sondern mit einem Rückblick auf die Inszenierungsgeschichte *Romeos und Julias* im Berlin der letzten zwanzig Jahre: „Leuchtende, unverwischbare Erinnerungen wandern zurück zu den Tagen, da in der Inszenierung von L'Arronge, mit Kainz, der Jürgens, dann der Sorma, Friedmann, Förster, Engels in den Hauptrollen die ‚Romeo und Julia‘-Dichtung mit ihrem unvergänglichen Zauber uns umfing.“¹³⁰

Auch wenn sie gegen große Vorbilder anzukämpfen hat, wird die Inszenierung Reinhardts ein Erfolg. Vor allem Reinhardts Entscheidung, das Drama beinahe ohne Kürzungen zu inszenieren, sowie die Gestaltung der Ensembleszenen und die prachtvoll bunte Ausstattung der Bühne erhalten von der Kritik ungeteiltes Lob.¹³¹ Reinhardts inszenatorische Nähe zu Shakespeares Werk schaffe eine ganz neue Form der Darstellung klassischer Stoffe, die die Imaginationskraft Shakespeares noch auf einer Bühne im Berlin des beginnenden 20. Jahrhunderts spüren

¹²⁷ Fetting (Hg.): Von der Freien Bühne zum politischen Theater. 1. Bd., S. 634–662 und Rühle: Theater für die Republik. 2. Bd., S. 1161–1177

¹²⁸ Moissi-Terwin: Jahre der Entscheidung. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,9–1,10]

¹²⁹ Rollenbild siehe Böhm (Hg.): Moissi, S. 32

¹³⁰ Isidor Landau, Berliner Börsen-Courier, 30. Januar 1907 [Fetting I]

¹³¹ Isidor Landau, Berliner Börsen-Courier, 30. Januar 1907, Julius Hart, Der Tag, 31. Januar 1907, und Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 30. Januar 1907 [alle Fetting I]

ließe. Wird die Inszenierung hochgelobt, so sind die Schauspieler das schwächste Glied der Kette. Von einem „Erfolg der unpersönlichen Schauspielkunst“¹³² spricht Julius Hart in Anspielung auf die Ensembleszenen. Alfred Klaar sucht die Erklärung für schauspielerische Leistungen, die weniger als das Bühnenbild zu glänzen vermochten, in mangelndem „künstlerischen Impuls“¹³³, und Isidor Landau spricht von Übermotivation, die „oft zu verwirrender Hast und Nervosität“¹³⁴ geführt habe.

Diese Kritik trifft besonders auf Moissi zu. Isidor Landau rügt das überstürzende, wilde Temperament Moissis, obwohl er davon überzeugt ist: „Etwas Mäßigung, etwas Selbstüberwachung und Haltung noch, und es *kann* da ein Romeo erstehen, an dem man seine Freude hat.“¹³⁵ Aber er muß eingestehen, daß Moissis Art, den Romeo zu verkörpern, eine Teilnahme am Schicksal und am Leiden der Figur verbietet. Julius Hart bescheinigt Moissi, „alle Elemente und vielgestaltigen Kräfte großtragischen Könnens“ zu besitzen. Dennoch ist auch er nicht zufrieden mit Moissis gestalterischer Leistung: „Das Ineinander läßt noch zu wünschen übrig.“ Moissi bediene sich zwar aller möglichen schauspielerischen Kunstgriffe, jedoch gelinge es ihm nicht, all diese Darstellungsvarianten schlüssig zu einem Gesamtbild zu verbinden. Sein Spiel verliere dadurch, daß verschiedene Szenen in der Gestaltung nicht aufeinander bezogen seien:

Todesdarstellung gelingt ihm noch mehr als Wiederschöpfung des glühenden, heißen Romeo'schen Liebes- und Lebensglückes, und sein bestes gab er, da er von Juliens Tod vernimmt, in der Grabesgruft überzeugt er noch mehr als im Brautgemach, in den letzten Akten steht er am festesten. Die heißen Liebesgluten der Romeo-Julien-Poesie schlugen überhaupt wohl mit schwächerer Leuchtkraft aus dieser Aufführung hervor.¹³⁶

Alfred Klaar findet, wie bereits erwähnt, Moissi sei „ein unmöglicher Romeo, auch wenn er den Wortsinn gut auffaßt und wenn er die Dauerläufe und Sprünge von Kainz sich noch so beflissen zu eigen macht.“¹³⁷ Klaar stößt sich an Moissis „senil angehauchte[r] Jugendlichkeit, seinem Falsett im Gefühlsausdruck, seinen Bewegungen, die die Gesten der Erregung zu parodieren scheinen“. Die Dauerläufe und Sprünge, die Josef Kainz als Romeo so charakteristisch vollzogen hatte,

¹³² Julius Hart, Der Tag, 31. Januar 1907 [Fetting I]

¹³³ Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 30. Januar 1907 [Fetting I]

¹³⁴ Isidor Landau, Berliner Börsen-Courier, 30. Januar 1907 [Fetting I]

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Julius Hart, Der Tag, 31. Januar 1907 [Fetting I]

¹³⁷ Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 30. Januar 1907 [Fetting I]

umschreibt Paul Schlenther: „Wie unbesonnen konnte dieser Jüngling toben.“¹³⁸ Moissi hingegen tobt den Berichten nach nicht unbesonnen, sondern markiert Unbesonnenheit und Erregung, was durch die übersteigerte Leidenschaftlichkeit manchmal hoffnungslos übertrieben wirken mußte. Siegfried Jacobsohn wagt den direkten Vergleich mit der Romeo-Darstellung Josef Kainz’:

Warum wehte es schon nach den ersten Szenen des glücklichen Liebhabers Romeo kühl zu Herrn Moissi herauf und macht ihm die Arbeit noch saurer? Weil im ganzen Hause keiner war, der nicht den Namen Kainz auf den Lippen hatte. Als Romeo ein Kind und ein Jüngling, ein Herz und ein Held, ein Prinz und ein Stück Renaissance. Was willst du armer Teufel geben! schien zu Herrn Moissi mancher, fast jeder zu sagen, der nicht genauer hinsah. Das ist freilich kein Amoroso der blendenden Gaben, der glitzernden Rede und der geschmeidig anmutreichen Glieder. Dieser Romeo schleicht mit eingeknickten Beinen umher, hebt zaghaft die Arme, dreht, wie schüchtern bittend, in halber Höhe die Hände um und spricht aus melancholisch wehem Mund dazu.¹³⁹

Insgesamt lassen die Kritiken nur einen Schluß zu: Der Romeo Moissis nimmt zwar Anleihen bei Kainz, ist aber eine ganz andere Figur. Von der Vollendung, die die Kritiker im Spiel Kainz’ erkannten, ist Moissi weit entfernt. Auch wenn er dessen Bewegungen auf der Bühne kopiert, so erreicht er mit seinen „eingeknickten Beinen“ doch nicht die heldenhafte Darstellung des Josef Kainz. Vor allem in den Liebesszenen mit Julia war Moissi schauspielerisch und geistig weit entfernt von seiner Partnerin Camilla Eibenschütz, der Darstellerin der Julia. Auch Jacobsohn schildert, daß Moissi der Schluß seiner Darstellung am besten gelingt: „In den zwei Schlußbildern ist um diesen Romeo ein Hauch von Hoheit, der ihm bis dahin ferngeblieben ist.“¹⁴⁰ Die Hoheit, die Kainz beispielweise in der Hochzeitszene zeigte, und die Ferdinand Gregori in seiner Beschreibung dieser Darstellung mit „Schönheit und Grazie“¹⁴¹ umschreibt, vermag Moissi nicht zu kopieren. Moissis Darstellung wird allerdings dann wesentlicher und intensiver, wenn sein Romeo zum Mörder geworden und seine Liebe gestorben ist. Die Betrachter sind sich darin einig, daß die letzten Szenen zu den stärksten Szenen Moissis in dieser Inszenierung gehören. Erst dann gelingt ihm eine verständliche Interpretation der Rolle, und in der Friedhofsszene, auf dem Weg zur vermeintlich toten Geliebten, kann Moissi sein ganzes Können ausspielen.

¹³⁸ Zit. n. Jacobs: Deutsche Schauspielkunst, S. 465

¹³⁹ Jacobsohn: Max Reinhardt, S. 50

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Zit. n. Jacobs: Deutsche Schauspielkunst, S. 469

Verschiedene Wiederaufnahmen und Neuinszenierungen *Romeos und Julias*, erlauben es, die weitere Entwicklung Moissis zu beobachten. In einer Kritik aus dem Jahr 1912 lobt Siegfried Jacobsohn, einer der wenigen Kritiker, die sich die Mühe machten, Vorstellungen auch außerhalb der jeweiligen Premieren-Pflichttermine zu besuchen¹⁴², die enorme Entwicklung, die Moissi seit dem ersten Auftritt als Romeo gemacht hat: „Seine schauspielerische Technik hat sich erstaunlich, seine Sprechkunst bewundernswert entwickelt.“¹⁴³ Gleichzeitig aber kritisiert er, was bereits fünf Jahre zuvor bemängelt wurde: „Er holt die Töne des Leids nicht aus der Seele (wenn er eine hat), sondern löst sie von einem gottbegnadeten Gaumen ab.“ Auch fünf Jahre nach der ersten Aufführung von *Romeo und Julia* trifft Moissi den Ton des verliebten Romeo noch immer nicht, und diesmal gelingt ihm offensichtlich auch der leidende Jüngling nicht, obwohl er jetzt durch eine Reihe von Aufführungen hindurch die Gelegenheit gehabt hätte, sein Spiel zu verbessern.

In einer Gastspielkritik aus dem Jahre 1914 klingt das ganz anders: „Man freute sich wieder der schlanken knabenhaften Gestalt, von der so viel Anmut und Jugend ausgeht. Man freute sich des strahlenden Blickes, der so unwiderstehlich zu bitten und zu betteln vermag, man freute sich der raschen ungestümen Bewegungen, die so viel verliebte Ungeduld verraten und doch immer harmonisch abgestimmt bleiben.“¹⁴⁴ Viele der Zuschauer, die, anders als die Berliner Kritiker, abends zur Erbauung ein Theaterstück besuchten, freuen sich an Moissis Darstellung, das Publikum jubelt sie. Gerade die harmonische Abgestimmtheit seiner Bewegungen, wie sie hier beschrieben wird, zeigt, wie weit Moissi bis 1914 mit seinen technischen Mitteln gekommen ist.

Das ändert freilich nichts daran, daß er in der Rolle des Romeo Passagen, in denen ihm die Figur fremd ist, überspielt. Diese Fremdheit, Distanziertheit zur Rolle beschreiben Klaar und Jacobsohn bereits 1907 und 1912. Klaar spricht in diesem Zusammenhang von Moissis „parodistische Gesten“, Jacobsohn von einem fehlenden Ausdruck für „tiefen trostlosen Liebesschmerz“. So echt und authentisch, wie er als Osvald war, kann er als Romeo nicht sein. Es gelingt ihm dennoch im Laufe der Jahre, über diese Glaubhaftigkeitsprobleme hinwegzutäuschen – das

¹⁴² Rühle: Theater für die Republik. 1. Bd., S. 39

¹⁴³ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne, S. 151

¹⁴⁴ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, 1914 [Rohracher]

Publikum sowieso, und auch die auswärtige Kritik. Vor allem seine Stimme, so Jacobsohn in seiner Kritik 1912, fungiere in diesem Prozeß als Katalysator für Gefühl. Und an dieser Tatsache ändert sich bis zur Neuinszenierung von *Romeo und Julia* im Rahmen des Shakespeare-Zyklus 1914 nichts. Jacobsohn schreibt zu Moissis Leistung vernichtend:

Seine Technik ist so weit gewachsen, daß er durch Blick, Stimme, Haltung, Hände seine allerleisesten Regungen unfehlbar überträgt; aber nicht so weit, daß er imstande wäre, uns heiß zu machen, wenn sich in ihm nichts regt, wenn sein eigenes Tempo ihn allenfalls beflügelt, nicht erwärmt. Man merkt deutlich, was ihn als Romeo interessiert: die Schwermut um Rosalinde; die Bruderschaft mit Mercutio; die Feindschaft gegen Tybalt; das Verhältnis zu Lorenzo. Alle diese Szenen leben, schäumen hoch, sind ein Wirbelwind, eine gefährliche oder harmlose Wildheit. [...] Aber das Stück heißt [...] Romeo und Julia. Und Julia läßt Moissi kalt. [...] So ungebrochen und überschwenglich, so ganz hingerissen und unskeptisch wie Romeo scheint Moissi nicht fühlen zu können.¹⁴⁵

Der dekadente Teil der Rolle, die Friedhofsszene, und der leidenschaftliche der Freund- und Feindschaft werden von Moissi besser verkörpert als der Teil, in dem er den verliebten Jüngling spielt. Alfred Kerr fügt hinzu: „Er hätte zwischendurch die Amme spielen können. Es genügt auf die Dauer doch nicht, ein Italiener zu sein.“¹⁴⁶ Für Kerr ist Moissi in dieser Rolle ein „Äußerling“: die Merkmale der Rolle, ihre Charakterzüge und ihre wichtigsten Eigenschaften bleiben ihm fremd. Er verkörpert zwar die Rolle, befindet sich aber dennoch in seiner Gestaltung neben der Rolle. Er ist in der Lage, die Rolle technisch hervorragend zu spielen und Gefühl mit Hilfe seiner Stimme vorzutäuschen, aber er kann die fehlende Tiefe in seiner Darstellung vor dem geschulten Auge des Kritikers nicht verbergen. Selbst nach mehreren Jahren wird aus Alexander Moissi kein Romeo, so wie es Alfred Klaar bereits 1907 vorausgesagt hatte. Die tiefen verliebten Empfindungen Roméos kann Moissi nicht nachvollziehen.

3.4.2 George Bernard Shaw: *Der Arzt am Scheideweg*

Die nächste Premiere, die für Moissi auch in der Presse zu einem großen Erfolg wird, ist George Bernard Shaws Lustspiel *Der Arzt am Scheideweg*. Sie findet am 21. November 1908 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters statt. Fünf Stücke Shaws standen vor *Der Arzt am Scheideweg* auf dem Spielplan des Deutschen Theaters und der angeschlossenen Bühnen, aber bei keinem dieser Stücke

¹⁴⁵ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 3. Bd., S. 133

¹⁴⁶ Alfred Kerr, Der Tag, 30. Januar 1914 [Kerr I]

hatte Reinhardt Regie geführt. Auch bei der Erstaufführung der Komödie *Candida* im März 1904, in der ein Mitwirken Moissis durch die ablehnende Haltung Agnes Sormas verhindert wurde, bemühte sich Reinhardt zwar um die Besetzung, die Regie übernahm jedoch Felix Hollaender. Auch die Inszenierung von *Der Arzt am Scheideweg* beaufsichtigt Felix Hollaender, eine der wichtigsten künstlerischen Stützen Reinhardts. Selbst ohne die Mitwirkung Reinhardts wird die Komödie zu einem großen Erfolg, auch wenn einer der Darsteller, Eduard von Winterstein, in seinen Erinnerungen *Mein Leben und meine Zeit* kein gutes Haar an Felix Hollaenders Regiekünsten läßt:

Felix Hollaender war das Bindeglied zwischen Reinhardts Theatern und der Presse. Das Beste, was man von ihm sagen kann, ist, daß er ein glühender Verehrer von und werktätiger Mitarbeiter an Reinhardts Werk war. [...] Wenn er auch ohne Zweifel, besonders in den Anfangsjahren, Reinhardt ungemein genützt hat, so hat er ihm doch auch in seiner journalistischen Weise manche Gegner geschaffen und ihm viel geschadet. In seiner selbstherrlichen Art tat er Dinge, die er lieber hätte bleiben lassen sollen. Nachdem er nämlich Reinhardt jahrelang bei seiner Regiearbeit beobachtet und ihm das Räuspern und Spucken abguckt hatte, vermaß er sich, selbst Regie zu führen, und das war meist von Übel.¹⁴⁷

Dennoch können Hollaenders wohl nur mäßige Regiekünste nicht verhindern, daß *Der Arzt am Scheideweg* zu einem großen Erfolg der Kammerspiele wird. Das liegt auch daran, daß die großen Stars des Ensembles aufgeboten werden: neben Moissi Paul Wegener, Wilhelm Diegelmann, Eduard von Winterstein und Tilla Durieux. Bis zum Juni 1913 bleibt die Inszenierung auf dem Spielplan und wird in dieser Zeit 159 mal gezeigt. Auch danach holt Moissi die Rolle des Louis Dubedat für Solo-Gastspiele immer wieder aus seinem Repertoires hervor.¹⁴⁸ Der Part wird, ähnlich wie der Oswald der *Gespenster* oder später der Fedja in Tolstois *Lebendem Leichnam* eine der beliebtesten und berühmtesten Rollen Moissis.

Aufgrund der relativen Unbekanntheit des Stückes sei hier kurz in die Thematik eingeführt. Der Maler Louis Dubedat ist – ähnlich wie Oswald Alving – todkrank, allerdings leidet er nicht an einer Erbkrankheit, sondern an Tuberkulose. Seine Frau Jennifer, die ihren Gatten abgöttisch liebt, versucht, den berühmten Arzt Sir Colenso Ridgeon davon zu überzeugen, Dubedat zu heilen. Um der schönen Frau diesen Gefallen zu erweisen, verspricht die Kapazität, sich ihres Mannes anzunehmen. Während des näheren Kennenlernens aber stellt Ridgeon fest, daß dieser Dubedat nicht der Engel ist, für den ihn seine Frau hält: Louis ist unehrlich,

¹⁴⁷ Winterstein: *Mein Leben und meine Zeit*, S. 254

¹⁴⁸ Rollenbild siehe Böhm (Hg.): Moissi, S. 9

falsch, unhöflich, respektlos und betrügt seine Frau. Er ist ein künstlerisches Genie, das nach eigenen Regeln lebt, eigene Grundsätze und eine ihm eigene Moral hat, mit der der konservative Ridgeon nicht umgehen kann. Für ihn ist Dubedat „der vollendetste und abgefeimteste Schurke, der staunenswerteste Halunke, der gefühlloseste und selbstsüchtigste Lump [...], der jemals eine Frau elend gemacht hat.“¹⁴⁹ Ridgeon überweist den Todkranken an einen Kollegen, in dessen Behandlung Dubedat stirbt, nicht ohne dabei im Hinterkopf auf eine baldige Hochzeit mit der potentiellen Witwe zu spekulieren. Dubedat stirbt tatsächlich bald darauf, aber seine Frau macht Ridgeon durch die Vermählung mit einem anderen Mann einen Strich durch seine Rechnung.

Bei dieser deutschsprachigen Erstaufführung des Lustspiels liegt das Hauptinteresse der Kritik an einer Darstellung des dramatischen Stoffes, die Inszenierung rückt in der Betrachtung in den Hintergrund. Dennoch findet sich in den wenigen Worten zu den Darstellern kaum Negatives. Moissi ist der gelobte Star des Abends. Isidor Landau beschreibt Moissis Dubedat in malerischer Metaphorik: „Den ungezügelt genialischen, von innerem Feuer verzehrten Maler hielt Herr *Moissi* in einer Art von leichtem, hellem Kainz-Stil.“¹⁵⁰ Das ist in diesem Falle durchaus als Kompliment zu verstehen. Zwar erscheint Moissis Spiel dadurch etwas epigonenhaft, aber mit der Erwähnung seines Namens wird Kainz hier als Maßstab herangezogen, um die Spielweise Moissis zu illustrieren, und nicht, um Moissis Darstellung herabzusetzen.

Auch Alfred Klaar umschreibt Moissis Leistung nur mit einem Satz: „Moissi spielte mit dem Interessanten und Wunderlichen, um den Erzlumpen und Künstler glaubhaft zu machen.“¹⁵¹ Er attestiert Moissi innere Glaubwürdigkeit, an der es ihm als Romeo zeitweilig mangelte. Nichts fehle in Moissis Darstellung, er lebe seine Figur: „Endlich – den jungen Maler Dubedat gab Moissi; der vor drei Jahrzehnten erschaffen worden ist, um diese Rolle zu spielen. Um dieser Mensch in diesem Werk zu sein.“¹⁵², so euphorisch liest sich das Urteil Alfred Kerrs nach der Premiere. Als Dubedat ist Moissi kein Äußerling, sondern erarbeitet seine Rolle glaubwürdig und wahrhaftig. Moissi spiele den Dubedat mit seinem Tempera-

¹⁴⁹ Shaw: Der Arzt am Scheideweg, S. 263

¹⁵⁰ Isidor Landau, Berliner Börsen-Courier, 22. November 1908 [Fetting I]

¹⁵¹ Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 22. November 1908 [Fetting I]

¹⁵² Alfred Kerr, Der Tag, 24. November 1908 [Fetting I]

ment, wie Willi Handl in der *Schaubühne* schreibt, „von dem sie [die Figur; HK] mühelos und elegant, wie im raschen Strom des Geblüts, dahingetragen wird. So bekommt die Figur, ganz im Wesen des Künstlers gelöst, mehr als die einfache Bühnenwahrheit; sie bekommt großen Stil.“¹⁵³ In einer weiteren Premierenkritik steht zu lesen: „Moissi gab den liederlichen Taugenichts, das verlumpte Genie ebenso liebenswürdig wie den sterbenden Künstler und man sieht selten eine Sterbeszene, die so rührend und zugleich so humoristisch ist.“¹⁵⁴

Es ist sicherlich spekulativ, aber womöglich stand Moissi der Louis Dubedat auch deswegen so nahe, weil er selbst seit seiner Jugend an einem Lungenleiden litt, das sich während seiner Kriegsgefangenschaft 1915/16 noch verstärkte und dafür sorgte, daß der Schauspieler von diesem Zeitpunkt an jedes Jahr für einige Wochen einen Schweizer Lungenkurort aufsuchen mußte.¹⁵⁵ Dubedats freiheitliche Denkweise und Egozentrik, wie auch die bedingungslose Liebe der Figur zur Kunst entsprachen in großen Teilen Moissis eigener Denkweise. „Ich glaube an Michelangelo, Velasquez und Rembrandt, an die Gewalt der Zeichnung, an das Mysterium der Farbe, an die Erlösung von allen Übeln durch die ewige Schönheit und an die Sendung der Kunst, die diese Hände gesegnet hat.“¹⁵⁶ – dieses Glaubensbekenntnis Dubedats findet sich ähnlich pathetisch, wenn auch beeinflusst von den Entwicklungen in Deutschland kurz vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, in einer kleinen Schrift Moissis wieder: „Alles, was unsere Kraft vermag darzubieten, alles, um die zarten Keime deutscher Kunst [...] durch den harten Winter, der sie ringsum droht, gesund hinwegzubringen. Durch solches Handeln waffnen wir für die Kämpfe, Söhne heller Tage unser armes, unser unerschöpflich reiches Deutschland und bereiten dem Genieland einen ungefährdeten Frühling.“¹⁵⁷

Wenn man Dubedat aus *Der Arzt am Scheideweg* mit den vorher besprochenen Rollen Moissis vergleicht, sticht eine Besonderheit hervor, auch wenn es sich hier um ein Lustspiel handelt, das mit dem Anspruch von *Gespenster* oder *Romeo und Julia* nicht zu vergleichen ist. Erneut spielt Moissi eine Figur, die morbide, patho-

¹⁵³ Willi Handl, *Schaubühne*, Nr. 48, 26. November 1908

¹⁵⁴ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, 1908 [Rohracher]

¹⁵⁵ Schaper: Moissi, S. 134

¹⁵⁶ Shaw: *Der Arzt am Scheideweg*, S. 249

¹⁵⁷ Moissi: *Die Pflicht zur Kunst*. Quelle unbekannt, undatiert, vor dem Ersten Weltkrieg [ÖTM Moi 10/A7/5]

logische, destruktive Züge aufweist und dabei doch ihren eigenen Charme behält. Und wiederum gelingt es ihm, sich so in diese Rolle hineinzusetzen, als lebe er den Louis Dubedat. Das verbindet die Rollen Oswald und Dubedat und unterscheidet sie zugleich von Moissis Romeo.

3.4.3 William Shakespeare: *Hamlet*

Als Louis Dubedat war Moissi ein Kassenmagnet. Er selbst hätte vermutlich ehrlich zugegeben, daß diese Figur zu den leichteren Rollen seiner Laufbahn zählte. Hat er damals noch zustimmendes Lob von den Rezensenten erhalten, so klingt das Echo auf seine nächste wichtige Rolle schon anders. Johanna Moissi-Terwin irrt, als sie anläßlich Moissis Romeo schreibt, diese Rolle sei die letzte Rolle gewesen, aufgrund der die Kritik gegen ihren Mann Sturm gelaufen ist. Auch die Hamlet-Interpretation Moissis war mehr als nur umstritten.¹⁵⁸ Moissi kämpft mit seinem Hamlet gegen eine lange deutsche Bühnentradition an, und nicht zuletzt gegen den Hamlet Josef Kainz'.¹⁵⁹

Erstmals steht Moissi am 17. Juni 1909 als Hamlet auf der Bühne des Künstlertheaters in München, in dem Reinhardt mit seinem Ensemble während der Sommermonate gastiert. Dort wurde die Inszenierung bereits 21 mal gezeigt, bevor sie erstmals am 16. Oktober des selben Jahres am Deutschen Theater in Berlin aufgeführt wird. Nur wenige der Kritiker, die die Aufführung am Deutschen Theater sehen, sind voll und ganz von Moissi als Hamlet überzeugt, was wiederum die Bewertung der Inszenierung beeinflusst: „Der Beweis war erbracht, daß ‚Hamlet‘ ohne Hamlet nicht möglich ist.“¹⁶⁰ Vor allem zu Beginn der Aufführung sieht Siegfried Jacobsohn in Moissis Darstellung Momente, in denen der Schauspieler von einer „prachtvollen Wildheit des Blutes“¹⁶¹ ist. Genau das führe aber dazu, wie Jacobsohn bemängelt, daß Moissi in seiner Wirkung an Tiefe verliere. Moissis Hamlet sei nicht schwermütig, sondern trotzig, beklagt Jacobsohn, und dieser Trotz werde dem Shakespear'schen Hamlet nicht gerecht. Denn eigentlich habe Moissi unschätzbare Vorteile für die Darstellung des Hamlet: „Schön war die abwehrende Reinheit, die dieser Hamlet sich in dem eklen Treiben dieser Welt

¹⁵⁸ Rollenbild siehe Böhm (Hg.): Moissi, S. 34

¹⁵⁹ Rollenbild siehe Kober: Josef Kainz

¹⁶⁰ Jacobsohn: Max Reinhardt, S. 156

¹⁶¹ Ebd.

bewahrt hatte, die empfindliche Schamhaftigkeit, die sich mit Ironien zu panzern weiß.“¹⁶² Diese Weichheit, ja beinahe feminine Auslegung des Hamlets steht im Kontrast zu jener Leidenschaftlichkeit, die den Schauspieler hinreißt, und über deren Temperament er die Nuancen der tiefen Innerlichkeit der Hamlet-Darstellung überspielt: „Streckenweise täuschten die betörenden Künste dieser strahlenden, vollen, feierlichen, aber auch aufs behutsamste differenzierenden Stimme Shakespearesche Weltweite vor. Noch leichter hatte es das Bild dieses schmalen, geschmeidigen, flackeräugigen, lymphatischen Jünglings, uns zu bestechen.“ Wie bereits bei einigen Passagen der *Romeo und Julia*-Inszenierung scheint Moissis Spiel den Zuschauer zwar durch perfekte Beherrschung seiner Stimme gefangen zu haben, wozu seine körperlichen Anlagen das ihre hinzufügen. Aber er lebt die Rolle nicht, sondern er täuscht sie nur vor.

„Wenn er seines Temperaments völlig Herr geworden ist, wenn er Shakespeares Monologen den Geist und die Seele zugleich geben kann, so wird sein Können sich auf den Höhen halten.“¹⁶³ schreibt Monty Jacobs hoffnungsfroh, erfaßt damit aber auch das Problem des Moissi'schen Hamlets im Kern. Ihr fehlt der Geist. „Ein rührendes Hamletche“¹⁶⁴ nennt Alfred Kerr den Schauspieler. Auch er erkennt die positiven Einflüsse von Moissis Sanftheit auf die Rolle, aber auch den fehlenden Tiefgang in dessen Interpretation: „Moissi (mit allen seinen Reizen) war keine von der Sucht nach Fragen durchsetzte Kreatur ... Er hatte gelegentlich einen (verhältnismäßige früh heilbaren) Anfall dieser Sucht. Er war wundervoll – denn er bringt immer seine Musiken –: und er war bloß nicht, was dieses Werkes Mittelpunkt sein soll.“¹⁶⁵ Ein anderer ist für das Werk, das Berliner Publikum und die Kritik über Jahre hinweg Mittelpunkt gewesen: Josef Kainz. Erstmals spielte er seinen Hamlet 1891 am Ostendtheater, an dem auch Moissi während seines Engagements an der Deutschen Volksbühne auftrat. Kainz sollte die Rolle auch am Deutschen Theater und zuletzt am Burgtheater in Wien übernehmen, wo er ein letztes Mal am 11. Dezember 1909 als Hamlet auf der Bühne steht.¹⁶⁶

Hamlet leidet bewußt am Zwiespalt zwischen Temperament und Verstand. An diesem Dualismus scheitern die meisten Hauptdarsteller, sie spielen den Temperaments- oder den Ver-

¹⁶² Ebd. S. 153

¹⁶³ Monty Jacobs, Berliner Tageblatt, 1909 [ÖTM Moi 5/A2/3]

¹⁶⁴ Alfred Kerr, Der Tag, 19. Oktober 1909 [Kerr I]

¹⁶⁵ Alfred Kerr, Der Tag, 19. Oktober 1909 [Kerr I]

¹⁶⁶ Richter: Kainz, S. 288

standesmenschen und niemals den ganzen Hamlet. Kainz wurde sowohl dem scharfen Denker als dem impulsiven Leidenschaftsmenschen gerecht, dem brütenden Geist und der hoch aufgewühlten Seele, der abstrakten Überlegenheit und der instinktiv sich auslebenden Natur.¹⁶⁷

schreibt die Kainz-Biographin Helene Richter und beschreibt damit genau den Mangel, den die Rezensenten bei Moissi sehen, der den Hamlet in dem Jahr zum ersten Mal spielt, in dem Kainz ein letztes Mal als Hamlet auftritt. Ein Schülerwitz verdeutlicht die Dominanz der Darstellung Kainz': „Hamlet ist, wenn Kainz kommt.“¹⁶⁸

Zum größten Problem von Moissis Darstellung wird das Fehlen seelischer Tiefe. Sowohl Jacobsohn wie auch Kerr lassen sich von dem wundervollen Sprecher, der Moissi inzwischen geworden ist, in Erstaunen versetzen und bezaubern, erkennen aber beide, daß diese Darstellung nicht der gängigen Interpretation des Werkes entspricht. Der Hamlet des Josef Kainz hatte über Jahre hinweg Maßstäbe gesetzt: „Dieser Hamlet war ein Rasender des Geistes, ein Fanatiker des Willens.“¹⁶⁹ Moissis Interpretation, die bei weitem nicht so intellektuell angelegt ist, kann sich nicht durchsetzen. Jacobsohn schreibt über den Hamlet Kainz': „Er zauderte nicht aus Feigheit und nicht aus Schwachheit, sondern aus Gedankenfülle, und es gehört zu den Unbeschreiblichkeiten der Schauspielkunst, wie Kainz diese Gedankenfülle bewältigte. [...] Dies hier nun war nicht einer, der den Hamlet als Genie spielte, sondern, was nicht mehr ist, einer, der den Hamlet genial spielte.“¹⁷⁰ An die Stelle der Gedankenfülle setzt Moissi seine Leidenschaft, die Jacobsohn zwar lobt, aber neben der nicht mehr viel bestehen bleibt. Im *Hamlet* raubt ihm sein Temperament, wie Monty Jacobs es nennt, die Möglichkeit zur Innerlichkeit. Diese Innerlichkeit ist aber wohl von Moissi von vornherein nicht in der Rolle angelegt, und sie sollte es auch im Laufe der weiteren Bühnengeschichte von Moissis Hamlet nicht sein.

Dennoch sehen nicht alle Kritiker diesen weichen, beinahe weiblich sanften Hamlet so negativ. Es gibt durchaus Stimmen, die Moissis Interpretation schätzen. Während einer Gastspielreise, die das Deutsche Theater im Mai 1910 nach Wien unternimmt, findet Alfred Polgar sofort Gefallen an Moissis Darstellung:

¹⁶⁷ Ebd. S. 289

¹⁶⁸ Hortmann: Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert, S. 25

¹⁶⁹ Jhering: Von Josef Kainz bis Paula Wessely, S. 13

¹⁷⁰ Jacobsohn: Max Reinhardt, S. 158

Dieses scheint mir das wertvoll Neue an Moissis Hamlet-Darstellung: daß sie das Motiv der zerstörten Liebesfähigkeit so ergreifend stark durchtönen läßt; daß sie die Verwesung der Liebe gibt, ihren Zerfall in Schwermut und Melancholie. [...] Ich glaube, daß diese Komponente des Hamlet-Charakters das Ewig-Menschliche der Figur noch schärfer ausdrückt, als es die populäre Hamlet-Tragik, die Verstrickung des Willens in Reflexion, zu tun imstande ist. Denn das, diese Verdrängung des zärtlichen, sehnsüchtigen, schwärmerischen Inhalts einer Seele durch Haß, Zweifel, Verachtung, diese Vergiftung aller erotischen Brunnen, diese unbarmherzige Minderung aller Möglichkeiten zur Liebe und Bejahung, diese Luxation aller gerade gewachsenen Empfindungen, diese schmerzhafteste Loslösung von allem und allen und nachherigen krampfhaften Versuche, mit Fäden, aus dem Hirn gesponnen, wieder eine Art Verknüpfung herzustellen: das kann wohl als das typischste aller inneren Schicksale gelten, die vernunftbegabten Sterblichen beschieden sind.¹⁷¹

Georg Schaumberg schreibt anlässlich der Premiere des *Hamlet* 1909 in München in *Bühne und Welt*: „Unserer Schulweisheit gegenüber hält dieser Hamlet nicht stand; [...] Dieser junge Mann [...], dieser geistvolle Dialektiker mit der faszinierenden Gewalt seiner jähen Gefühlsausbrüche ist ein so durch und durch moderner Mensch, daß es kaum überraschend wäre, wenn er den Hamlet statt im schwarzen Wams im Frack mit weißer Binde spielte.“¹⁷² Diese Aussage erinnert einmal mehr an Josef Kainz, der einmal zu Hermann Bahr zu einem möglichen Engagement bei Reinhardt gesagt haben soll: „Und es ist doch auch ein Unsinn von Reinhardt! Wenn er mich kriegt, macht er doch damit sich selber überflüssig. Alles was er kann, wird in dem Augenblick, wo er mich hat, entbehrlich; er kann dann sich selber nicht mehr brauchen. Mir glaubt das Publikum den Hamlet, auch wenn ich im Frack bin und vor einem schwarzen Vorhang stehe! Wozu dann also erst Reinhardt und seine Regie?“¹⁷³ Aber es sollte Moissi sein, der den Hamlet im Frack spielt, und dafür weltweit Anerkennung erlangt.¹⁷⁴

Einen kleinen Einblick in die Unterschiede der Gestaltung von Kainz und Moissi geben auch Tonbandaufzeichnungen. Von beiden Künstlern ist eine Aufnahme des ‚Sein oder Nichtsein‘-Monologs aus der ersten Szene des dritten Aufzugs erhalten.¹⁷⁵ Beide Aufnahmen sind keine Bühnenaufnahmen, sie sind allerdings trotzdem sehr aufschlußreich. Im Vergleich zu Kainz’ Interpretation, der den Monolog in 2:54 Minuten spricht, zieht Moissi die Passage über beinahe vier Minuten in die Länge. Auch wenn die Aufnahme von Kainz durch schlechte Qualität und daraus resultierenden blechernen Klang einiges schuldig bleibt, so erkennt

¹⁷¹ Alfred Polgar, Schaubühne Nr. 24/25, 16. Juni 1910

¹⁷² Georg Schaumberg, *Bühne und Welt*, 1909 [Rohracher]

¹⁷³ Bahr: *Schauspielkunst*, S. 68

¹⁷⁴ Siehe Punkt 4.1

¹⁷⁵ Kainz: *Hamlet* (o. J.), LP (2:54), Moissi: *Hamlet* (1912), CD (3:58)

man doch die schnelle, fast drängende Art, in der der Monolog gesprochen wird. Hamlet klingt aus Kainz' Munde eindringlich und hart. Moissi hingegen spricht langsam, verschleppt den Monolog beinahe. Sein „schlafen“ zieht er träumerisch entrückt in die Länge, wogegen Kainz' „schlafen“ einer eindringlichen Frage gleicht. Dafür wird Moissi das „träumen“ zur Frage, das bei Kainz einem Aufschrei nahekommt. Die Passage:

Denn wer ertrüg der Zeiten Spott und Geißel
Des Mächt'gen Druck, des Stolzen Mißhandlungen,
Versmähter Liebe Pein, des Rechtes Aufschub,
Den Übermut der Ämter und die Schmach,
Die Unwert schweigendem Verdienst erweist,
Wenn er sich selbst in Ruhestand setzen könnte
Mit einer Nadel bloß?

gestaltet Kainz beinahe verbittert, in gesteigertem stakkatoartigem Rhythmus, um die letzte Zeile scharf zu betonen. Moissi hingegen steigert nur unmerklich seine Geschwindigkeit, spricht weiter relativ unbewegt, ebenmäßig und etwas pathetisch. Generell wirkt die Stimme Moissis weicher und sanfter, eindringlicher und wilder ist Kainz. Sein Hamlet ist sich der Aussage bewußt, ist schärfer, drängender, während Moissi, elegisch und beinahe singend, wirklich zu träumen scheint.

Im November 1910 besetzt Max Reinhardt seinen Hamlet um. Nun soll nicht mehr Moissi, sondern Albert Bassermann den Dänenprinzen spielen. Und im Gegensatz zu Moissi hat Bassermann Jacobsohns Meinung nach „das Format, das Hamlet braucht, den Zug ins Großartige. [...] Bassermanns Leidenschaft ist geistig gefärbt, aber sie wird auch durch Geist gehemmt.“¹⁷⁶ Wieder wird hier der Geist erwähnt, der Moissis Darstellung fehlte. An Leidenschaft hat es dem Schauspieler bei seinem Hamlet nicht gemangelt, aber die Leidenschaft war, so sehen es die meisten Kritiker, falsch motiviert. Bassermann, ein Schauspieler, der noch unter Brahm am Deutschen Theater gespielt hatte, „hat nicht die Durchsichtigkeit jener Nervenschauspieler, die Gedankenprozesse gar nicht auszuführen brauchen, weil sie bei ihnen klar zutage liegen.“¹⁷⁷ Daß damit Moissi gemeint ist, ist nicht schwer zu erraten.

Auch wenn Jacobsohn lieber Bassermann in der Rolle des Hamlet gesehen hat, so versucht Reinhardt es doch wieder mit dem Nervenschauspieler Moissi, als er den

¹⁷⁶ Jacobsohn: Max Reinhardt, S. 161

¹⁷⁷ Ebd. S. 162

Hamlet im Rahmen des Shakespeare-Zyklus erneut inszeniert. Und auch in der Neuinszenierung, die im Dezember 1913 erstmals aufgeführt wird, kann Moissis Hamlet Jacobsohn nicht überzeugen. Noch immer hat Moissi sich der Rolle nicht angenähert. Wiederum spiele Reinhardt einen *Hamlet* ohne Hamlet, Moissis Darstellung bleibe „gedankenarm und seelenschwächlich.“ – „Die Worte steigen auf, der Sinn hat keine Schwingen: Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.“¹⁷⁸ Doch diese Meinung ist in der Zwischenzeit zur persönlichen Meinung Jacobsohns geworden. Immer mehr Kritiker schlagen sich auf die Seite des Moissi-Hamlet, wie der Rezensent des *Berliner Börsen-Couriers*: „Moissi hat, wie mir vorschwebt, sich auch in dieser Rolle früher theatralisch voll ausgelebt, und wenn er sich jetzt stärker unter den Zwang des Intellekts stellt, so darf man diese Wandlung als ein erfreuliches Zeichen fortschreitender Reife deuten.“¹⁷⁹ Und Felix Salten schreibt anlässlich eines Gastspiels in Wien 1914: „Ganz verinnerlicht spielt Moissi jetzt seinen Hamlet, vollständig auf Einfachheit gestellt und mit einer so wundervollen Gestaltung des rein Menschlichen, daß man schon erstaunt aufhorcht oder empfindlich zusammenzuckt, wenn hie und da momentweise ein Ton, eine Gebärde an Schauspielern erinnert.“¹⁸⁰ Auch eine weitere Tonbandaufnahme des Sein oder Nichtsein-Monologs aus dem Jahr 1917 bezeugt eine Veränderung des *Hamlet*¹⁸¹: Verglichen mit der Interpretation des Jahres 1912 hat Moissi das Tempo verschärft, so daß er den Monolog nun gut vierzig Sekunden schneller spricht. Auch betont er nun stärker, nimmt mehr Anteil an dem Rezitierten, wirkt generell eruptiver und nicht mehr so abwesend.

Aber auch wenn Moissi sich in der Rolle weiterentwickelt, so bleibt er doch seiner interpretatorischen Linie treu. Rückblickend stellt der Schriftsteller und Theaterkritiker Wolfgang Drews Bassermanns und Moissis Darstellung gegenüber: „Hamlet [in der Darstellung Bassermanns; HK], der grübelnde Prinz in Dur, im Wechsel mit Alexander Moissis weichem Mollknaben gespielt, der männliche Hamlet neben dem femininen, der wilde, zerrissene, neben dem ariosen Sänger, der immer Fedjas Leidenszug im Gesicht, romantische Schwermut im Auge hat-

¹⁷⁸ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 3. Bd., S. 89

¹⁷⁹ Autor unbekannt, *Berliner Börsen-Zeitung*, 2. Dezember 1913 [ÖTM Moi 6/A3/36]

¹⁸⁰ Felix Salten, Quelle unbekannt, undatiert [ÖTM Moi 7/A4/16]

¹⁸¹ Moissi: *Hamlet* (1917), CD (3:20)

te.“¹⁸² Das Publikum zumindest liebt und fordert den Schauspieler in dieser Rolle, die er auf diese Weise auf der deutschen Bühne etabliert. Robert Musil schreibt 1921 anlässlich eines *Hamlet*-Gastspiels in Prag: „Er spielt nicht einen Grübler Hamlet [...]. Sondern einfach einen adeligen jungen Menschen, der ein Held wäre, wenn das Schicksal, das sich auf seine Schultern gelegt hat, nicht zu schwer wäre für seine Jugend. [...] Wenn ich ein kleines Mädchen wäre, würde ich mich fürchterlich in ihn verlieben.“¹⁸³ Moissi hat sich mit seiner Interpretation vorläufig durchgesetzt. Er spielte den modernen Hamlet als Gegenbild zur tradierten Bühneninterpretation, nicht den vergeistigten, sondern einen romantischen, träumerischen Prinzen. Noch zehn Jahre später sollte er seinen Hamlet in London zeigen und auch dort für seine Interpretation mehr Zustimmung als Ablehnung erfahren.¹⁸⁴

3.4.4 Hugo von Hofmannsthal: *Jedermann*

Auf den umstrittenen *Hamlet* folgt wieder eine unumstritten große Leistung: Moissi als Titelfigur in Hugo von Hofmannsthals *Jedermann*. Das Hofmannsthal'sche Mysterienspiel ist die dritte Aufführung in einer Reihe von Großrauminszenierungen, die Max Reinhardt unter dem Namen ‚Theater der Fünftausend‘ realisierte. Mit dem Projekt des Theaters der Fünftausend sollten „unvergängliche Werke“¹⁸⁵ in angemessenem Rahmen aufgeführt werden. Ein angemessener Rahmen bedeutete in diesem Falle zwar nicht antikes Freilufttheater, aber Reinhardt glaubte, in den entsprechenden Dimensionen die Wirkungsweise des antiken Theaters wiederbeleben zu können und einen Teil der alten Stimmung und Illusion auch dem damaligen Publikum näherbringen zu können. Die ersten beiden Inszenierungen der Reihe waren Sophokles *König Ödipus* und die *Orestie* des Aischylos im Zirkus Schumann in Berlin, einem Theaterraum, der mit seinen 5125 Zuschauern der Idee in der Tat angemessen waren.¹⁸⁶ Max Reinhardt, der seine ganze Wirkungsperiode hindurch mit Räumen experimentierte, schuf mit dem Theater der Fünftausend also das genaue Gegenteil des Raumes, in dem er

¹⁸² Drews: Die großen Zauberer, S. 237

¹⁸³ Robert Musil, Prager Presse, 19. Juni 1921 [Musil]

¹⁸⁴ Siehe Punkt 4.2

¹⁸⁵ Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann, S. 447

¹⁸⁶ Huesmann: Welttheater Reinhardt, S. 31

seine Kammermusik des Theaters spielen ließ. Obwohl beide Raumkonzeptionen darauf angelegt sind, die Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer zu verringern, so ist der Unterschied doch frappierend. Auf der Zirkusbühne sollte der Schauspieler „losgelöst von den Illusionen der Dekoration“¹⁸⁷ und in einer Art anonymen Kontakts zu den Zuschauern spielen können, während in den Kammerspielen gerade die enge Verbindung zwischen Bühne, Darsteller und Publikum die Brisanz des dramatischen Stoffes zu steigern vermochte.

Der *Jedermann* ist der erste Stoff, der für das Theater der Fünftausend modern bearbeitet wird. Ein Freund Hugo von Hofmannsthal, Clemens Freiherr zu Franckenstein, berichtet ihm im April 1903 brieflich von einer Aufführung des alten Spieles *Everyman*, dem er beigewohnt hatte, und erregt so das Interesse des Dichters.¹⁸⁸ Bereits kurz darauf beginnt Hofmannsthal mit der Arbeit an diesem Stoff, dessen Uraufführung die Künstler des Deutschen Theaters übernehmen sollen. Der Kontakt zwischen den Mitarbeitern der Bühne und Hugo von Hofmannsthal ist bereits sehr eng und gut, der *Jedermann* ist nicht die erste Zusammenarbeit. Bereits in seiner Anfangszeit als Theaterleiter am Kleinen Theater inszenierte Reinhardt im Oktober 1903 die Uraufführung von Hofmannsthal's Sophokles-Bearbeitung *Elektra*. Im Februar 1906 führte er Hofmannsthal's Tragödie *Ödipus und die Sphinx* erstmalig auf, diesmal bereits am Deutschen Theater, im März 1908 folgte eine Inszenierung des lyrischen Dramas *Der Tor und der Tod* an den Kammerspielen. Erneut eine Uraufführung war die Inszenierung von *Cristinas Heimreise* im Februar 1910 am Deutschen Theater. Alle diese Dramen hatte Max Reinhardt selbst inszeniert und in enger Absprache mit Hofmannsthal gestaltet. Und in jeder Inszenierung hatte auch Alexander Moissi eine Rolle gespielt: er war der Orest in *Elektra*, der Kreon in *Ödipus und die Sphinx*, der Claudio in *Der Tor und der Tod* und der Florindo in *Cristinas Heimreise*. Nicht ohne Grund war Moissi so ein herausragender Interpret der Hofmannsthal'schen Werke: „Für Moissis Art taugt Hofmannsthal's Diktion vortrefflich: die heimliche Sangbarkeit dieser Werke kommt der Musikalität seiner darstellerischen Kunst entgegen. Er schmeichelt aus der solcher Schmeichelei gern zugänglichen Sprache höchsten

¹⁸⁷ Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann, S. 446

¹⁸⁸ Franckenstein an Hofmannsthal, 12. April 1903. In: Hofmannsthal: Sämtliche Werke IX, S. 233–235 (Zeugnisse zu *Jedermann*)

Wohllaut, entfaltet allen rhetorischen Prunk einer wahrhaft adeligen Sprechkunst.“¹⁸⁹

Zwischen Hofmannsthal und Moissi herrscht nicht nur ein berufliches Verhältnis, beide Männer sind auch freundschaftlich verbunden. Moissi besucht Hofmannsthal mehrmals in dessen Haus in Rodaun¹⁹⁰, und beide stehen in brieflichem Kontakt, um die Auslegung verschiedener Rollen oder die Besetzung verschiedener Stücke zu diskutieren. Hofmannsthals Anrede in mindestens zwei der publizierten Briefe an Moissi ist „Lieber Freund“.¹⁹¹ Eine solch persönliche Anrede ist eine Besonderheit bei dem zurückhaltenden Hofmannsthal. Oftmals findet sich in Hofmannsthals Briefverkehr ein lobendes Wort zu Moissi. Im Jahre 1920 schreibt er seinem Vertrauten Carl J. Burckhardt: „Als ich vor ein paar Tagen hereinkam, um Moissi spielen zu sehen, den ich sehr liebe [...]“.¹⁹² Ganz im Gegensatz zu mancher Kritik schreibt er auch nach Moissis Hamlet 1909: „Die Hamletvorstellung war tief ergreifend. Nie schien mir die ungeheure Tragödie so einfach, so zusammengerückt. Moissi war das Menschlichste, Rührendste, Anstandsvollste, Lebendigste was man sich denken kann.“¹⁹³ Daß diese Zuneigung beidseitig ist, zeigt sich an der Hochschätzung Moissis für den Dichter und an Moissis Repertoire, in dem sich so viele von Hofmannsthals Werken finden. Anlässlich Hofmannsthals Todes schreibt Moissi:

Aber ich kann nicht sprechen in dieser Stunde, nur stammeln – nur „Danke!“ sagen, inniger, berechtigter, heisser als viele andere. [...] Ich habe zu danken, denn ich war auserkoren, einer seiner Boten zu sein. Kreon war ich in seinem „Ödipus“, „Claudius“ in „Tor und Tod“, Florindo, Baron von Weidenstamm, der junge und alternde Abenteurer, Casanova und – man weiss es – sein Jedermann. Und dieses Mysterium, diese Jedermann-Botschaft durfte ich von Christiana bis Konstantinopel von Berlin bis Newyork verkünden. [...] Ein Dichter war er, von Natur und gottbegnadet [...] Ich halte noch ein Geschenk von ihm in Händen. „Der Turm“, unaufgeführt in Wien, Berlin. Wie bei Calderons „Das Leben ein Traum“, heisst der Held Sigismund. Er schrieb ihn für mich, er hat ihn mir geschenkt. Ein reiches Erbteil fiel mir zu, ich will es treu verwalten.¹⁹⁴

Am 1. Dezember 1911 erlebt *Das alte Spiel vom Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal seine Uraufführung im Zirkus Schumann vor über 5000 Premierengäs-

¹⁸⁹ Alfred Polgar, Weltbühne Nr. 28, 11. Juli 1918

¹⁹⁰ Von einem dieser Besuche berichtet die Tochter Hofmannsthals, Christiane, in ihren Tagebüchern; Christiane Hofmannsthal: Tagebücher 1918–1923, S. 49 f.

¹⁹¹ Hofmannsthal an Moissi, 12. Mai 1927 und 29. Mai 1927. In: Hirsch: Hofmannsthal und die Schauspielkunst, S.107 und Hirsch: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals, S. 219

¹⁹² Hofmannsthal an Burckhardt, Mai 1920. In: Hofmannsthal und Burckhardt: Briefwechsel, S. 39

¹⁹³ Hofmannsthal an Kessler, 27. Juli 1909. In: Hofmannsthal und Kessler: Briefwechsel, S. 248

¹⁹⁴ Moissi: Mein Dank an Hugo Hofmannsthal, S. 98 f.

ten. Auch wenn die Inszenierung des alten Spiels beim Publikum ein großer Erfolg wird, gibt es neben lobenden auch harsche Worte von der Kritik. Vor allem die stilisierte und antiquierte Art der Inszenierung findet wenig Anklang. Norbert Falk schreibt ironisch über „zwei Stunden Anschauungsunterricht über das Drama des sechzehnten Jahrhunderts“¹⁹⁵, und artikuliert seine Zweifel an Reinhardts Idee, alte Stoffe in heutiger Zeit erlebbar zu machen: „Auf die Imitation des antiken Theaters, die rasch verblaßt ist, setzt jetzt Reinhardt in emsiger Beflissenheit die mittelalterliche Mysterienbühne. Oder das Theater der ‚Moralitäten‘ und Einfalt und Frumbheit [sic] ist neueste Losung in derselben Manege, die noch vor acht Wochen die strenge Tragödie der Antike zu umschließen hatte. Wir leben rasch.“¹⁹⁶ Auch Alfred Kerr witzelt: „Ein Berliner Abend voll Naivheit.“¹⁹⁷ und zeigt sich vor allem ob der christlichen Frömmigkeit des Max Reinhardt befremdet: „Für das, was ich im Zirkus an falscher Schlichtheit und hergeholtem Getue sah, scheint in berlinisch-jüdischem Jargon das Wort ‚Oberchammergau‘ ... gewiß zu herb; doch Reinhardt möge sich hüten, einer so komischen Luftschicht zu nahn. Man lasse die Gefühle denen, zum Donnerwetter, die sie haben.“¹⁹⁸ Siegfried Jacobsohn unterstellt Reinhardt gar Instinktschwäche, zwar nicht in der Wahl des Stoffes, sondern in der Wahl des Aufführungsortes, den er für dieses Spiel, das vor einer Kirche stattfinden müßte, für absolut ungeeignet hält.¹⁹⁹ Nichts desto trotz wird die Aufführung lautstark beklatscht: „Max Reinhardts neueste Zirkustat hat sich gestern unter jubelnder Zustimmung seiner unentwegt begeisterten Anhängerschar im Zirkus Schumann vollzogen. Wenn mich nicht alles trügt, ruft sie ihn, während ich diese Zeilen schreibe, noch immer auf das hohe Schaugerüst, auf dem soeben der arme Jedermann mit reuevoller Seligkeit in sein Grab gestiegen.“²⁰⁰

Im Gegensatz zur Idee des *Jedermann* und ihrer Umsetzung, die selten gelobt, und häufiger bespöttelt wird, finden sich nur lobende Worte zu Moissis Darstellung des Jedermann.²⁰¹ „Unter den Einzeldarstellern ragte *Moissi* hervor, der echte Tö-

¹⁹⁵ Norbert Falk, BZ am Mittag, 2. Dezember 1911 [Fetting I]

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Alfred Kerr, Der Tag, 3. Dezember 1911 [Fetting I]

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Jacobsohn: Jahr der Bühne, S. 103

²⁰⁰ Julius Keller, Berliner Lokal-Anzeiger, 2. Dezember 1912 [BTdJ]

²⁰¹ Rollenbild siehe Prossnitz: Jedermann, S. 57

ne der Empfindung sehr fein mit einer gewissen Gebundenheit der Bewegung einte und wirklich das Typische von Jedermann mit Temperament auf die Szene brachte.“²⁰² rezensiert Alfred Klaar. Kerr begnügt sich mit „Moissi war herrlich.“²⁰³, während Norbert Falk sich sogar zu der Aussage versteigt, „Moissis starke Töne“ haben den Abend „über die Gefahr einer brüskten Ablehnung [...] hinweggerettet.“²⁰⁴ „Völlig geglückt“²⁰⁵ notiert auch Siegfried Jacobsohn zu den schauspielerischen Darbietungen des Abends. Moissis Erfolg mit der Rolle des Jedermann an diesem Premierenabend in Berlin wog schwerer, als die Leistung des Dichters und des Regisseurs zusammen: „Für die Rolle des Jedermann, die auch an die physischen Kräfte des Darstellers gewaltige Anforderungen stellt, setzte Alexander Moissi seine große Kunst ein. Das Publikum wußte seine Leistung zu würdigen und dankte ihm zum Schluß durch stürmische Hervorrufe. [...] Hofmannsthal und Reinhardt wurden zum Schluß vielfach gerufen; noch stärkerer Applaus aber galt Herrn Moissi.“²⁰⁶ Insofern stimmt Norbert Falks Behauptung, Moissi habe den Abend gerettet, tatsächlich.

Wichtig für ein Profil des Schauspielers Moissi ist auch die Feststellung Alfred Klaars, er habe von Moissi echte Töne der Empfindung vernommen. Der Jedermann, ein Typus, kam Moissis Spiel in jeder Weise entgegen: die antiquierte Sprache, in der Hofmannsthal sein Moralitätenspiel verfaßt hatte, untermalte den Klang von Moissis inzwischen vielzitierte ‚Cellostimme‘. Er fand in der Rolle genug Szenen, in denen er sein schauspielerisches Temperament ausleben konnte, ebenso wie Szenen, die seiner empfindsamen Seite entgegenkamen. „Moissi mußte anfangs allzu krampfhaft bemüht sein, ‚Jedermanns‘ Beschränktheit hinauszuprotzen. Und wurde erst stark und lebte erst, als er mit Jammer und Tod ringen, mit dem Mammon verzweifelte Zwiesprache halten und sich vom Glauben geführt emporläuten durfte.“²⁰⁷ schreibt Josef Adolf Bondy in seiner Rezension in der *National-Zeitung*. Auch diese Beobachtung unterstreicht die gewonnene Erkenntnis über die Struktur der Rollen, in denen Moissi am meisten Anerkennung erhielt. Zwar fällt hier das Lob für den Darsteller schwächer aus, als in anderen

²⁰² Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 2. Dezember 1911 [Fetting I]

²⁰³ Alfred Kerr, Der Tag, 3. Dezember 1911 [Fetting I]

²⁰⁴ Norbert Falk, BZ am Mittag, 2. Dezember 1911 [Fetting I]

²⁰⁵ Jacobsohn: Jahr der Bühne, S. 106

²⁰⁶ B-d., Berliner Volks-Zeitung, 2. Dezember 1911 [BTdJ]

²⁰⁷ Josef Adolf Bondy, National-Zeitung, 3. Dezember 1912 [BTdJ]

Kritiken, aber die Neigung Moissis zur wahrhaften Verkörperung von verzweifelten und reuigen Sündern wird von allen Autoren erneut hervorgehoben. Ähnlich wie im Falle *Romeo und Julia* legt sich Moissi Augenmerk stärker auf die dunklen als auf die hellen Momente des Stückes, die er dann authentisch und stark spielt.

Auch vom *Jedermann* existiert eine Aufnahme aus dem Jahr 1912.²⁰⁸ Verglichen mit dem *Hamlet*-Monolog fällt die Kraft auf, mit der Moissi den Monolog „Nimm die Belehrung von mir an“ spricht. Dieser Jedermann ist in diesem Moment kein reuiger, sondern ein vor Selbstvertrauen strotzender Mann. Auch spricht Moissi Jedermann viel schneller als sein Hamlet. Fast auftrumpfend klingt sein „Da ist kein Ding zu hoch noch fest,/Das sich um Geld nicht kaufen läßt.“ Genauso stark betont er „Und muß die Reverenz bezeigen/Dem, was ich da in Händen halt“. Diese Aufnahme entspricht nicht der Vorstellung, die man von Moissis Stimme hat, wenn man sie nur vom Hörensagen kennt. Jeder italienische Anklang ist verschwunden, nur ganz selten und leise ist eine Silbenverschleifung zu hören. Moissi rollt das ‚R‘ wie jeder andere Schauspieler seiner Zeit auch, und auch die übrige Präsentation enthält wenige der Moissi’schen Besonderheiten, die er als Hamlet stärker zum Ausdruck bringt: die schleppende Rede, die singenden Töne, die leise und sanfte Sprache. Leider gibt es keine Aufnahme, die Moissis Jedermann während der Suche nach einem Begleiter oder nach seiner Bekehrung hörbar macht, was im Rahmen dieser Untersuchung durchaus interessant wäre.

Bis heute ist der Jedermann die Rolle, die am häufigsten mit dem Schauspieler Alexander Moissi in Verbindung gebracht wird. Grund dafür ist nicht die Uraufführung in Berlin, der noch mehrere Gastspiele, unter anderem in Wien, folgen, sondern die Neuinszenierung Reinhardt für die Salzburger Festspiele. Im ersten Festspielsommer 1920 wird Moissi erneut zum Jedermann, und das Ansehen und die Popularität, die die Aufführung des *Jedermann* bis heute bei den jährlichen Festspielen hat, hält die Erinnerung an den ersten Darsteller des reichen Mannes wach.

²⁰⁸ Moissi: *Jedermann* (1912), CD (1:30)

3.4.5 Leo Tolstoi: *Der Lebende Leichnam*

Ein ganz anderer Stoff beschäftigt Moissi in seiner letzten und wichtigsten Inszenierung vor Kriegsausbruch. Gegen Ende der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts sorgt in Moskau ein Strafprozeß gegen ein Ehepaar für Aufsehen. Die Frau, die in erster Ehe unglücklich mit einem Herumtreiber und Trinker verheiratet war, von dem sie sich bald trennte, wollte eine weitere Ehe eingehen. Da ihr aber die Scheidung verwehrt wurde, kam sie auf die verwegene Idee, den Tod ihres ersten Mannes vorzutäuschen, um so als Witwe erneut heiraten zu können. Tatsächlich verwirklichte sie diesen Plan mit Hilfe ihres ersten Mannes. Als dieser sich aber, ein Jahr nach seinem angeblichen Tode durch Ertrinken, einen neuen Paß ausstellen lassen wollte, kamen die Machenschaften ans Tageslicht, und er, sowie seine angebliche Witwe und deren zweiter Ehemann wurden angeklagt und verurteilt.²⁰⁹ Von dieser Begebenheit erfuhr Leo Tolstoi durch einen befreundeten Juristen, und der Prozeß, der so tatsächlich stattgefunden hatte, inspirierte ihn zu einem Drama: *Der Lebende Leichnam*.

Die Uraufführung von *Der Lebende Leichnam* fand erst ein Jahr nach Tolstois Tod, am 23. September 1911, am Moskauer Künstlertheater statt.²¹⁰ Tolstoi hatte eine Veröffentlichung zu Lebzeiten verhindert: der Sohn der der Bigamie angeklagten Frau hatte ihn – nachdem er durch die Presse von Tolstois Arbeit an dem Stoff erfahren hatte – aufgesucht und gebeten, die Arbeit an dem Drama nicht fortzuführen. Er wolle nicht, daß seine Mutter und mit ihr die alte Geschichte erneut ans Licht der Öffentlichkeit gezerrt werde.²¹¹ Auch wenn sich das Drama nur an die Thematik anlehnt und der Schluß ein anderer ist, willigte Tolstoi wohl ein. Dem Stück fehlt eine Szeneneinteilung, es besteht aus zwölf einzelnen Bildern, was darauf hinweist, daß das Drama niemals vollendet wurde.

Ausgerechnet diese Tatsache kommt Max Reinhardt und seiner Inszenierung zugute, die am 7. Februar 1913 zum ersten Mal am Deutschen Theater gespielt wird. Der Erfolg, den die Inszenierung nicht nur beim Publikum, sondern auch bei der Kritik hatte, rührt insbesondere daher, daß viele der Rezensenten nicht mit einer solch gelungenen Umsetzung des in ihren Augen unzulänglichen Textes gerechnet

²⁰⁹ Mayer: Zum Verständnis der Werke, S. 238

²¹⁰ Fetting (Hg.): Von der Freien Bühne zum politischen Theater. 1. Bd., S. 487

²¹¹ Mayer: Zum Verständnis der Werke, S. 238 f.

hatten.²¹² Heinrich Stümcke schreibt in seiner Kritik: „Vielleicht hat noch niemals eine Bühne einen glänzenderen Sieg über dramaturgische Bedenken und über gewisse äußere Mängel und innere Unzulänglichkeiten eines von seinem Schöpfer nur in Fragmentform hinterlassenen Dramas errungen“.²¹³ Auch können sich die Inszenierungen des *Lebenden Leichnams*, die bis zu diesem Zeitpunkt im deutschsprachigen Raum zu sehen waren, bei weitem nicht mit der Max Reinhardts messen.²¹⁴ Die Überraschung über die Leistung, die mit dieser Inszenierung gerade dieses Stückes erbracht wurde, ist um so größer. Siegfried Jacobsohn geht sogar soweit, die Inszenierung genial zu nennen²¹⁵, und Julius Hart spricht von diesem *Lebenden Leichnam* als „wirklich absolute Theaterkunst“.²¹⁶ Es wäre nicht absolute Theaterkunst gewesen, hätte nicht auch das Ensemble geschlossen eine Glanzleistung erbracht. Lucie Höflich als Liza Protásov, Johanna Terwin, spätere Moissi-Terwin, als Zigeunerin Mascha, Eduard von Winterstein als Karenin, Lizas zweitem Gatten und Rosa Bertens als dessen Mutter arbeiteten zusammen mit ihrem Regisseur für „den ersehnten Erfolg, der nicht inszeniert werden kann.“²¹⁷ An der Spitze dieses Ensembles steht Alexander Moissi als Fjódor Protásov, genannt Fedja.²¹⁸ Die Rolle des russischen Lebemanns und getriebenen Sünders Fedja, der nach einem vorgetäuschten Suizid tatsächlich Selbstmord begeht, um seiner Frau eine Haftstrafe zu ersparen und sich von seiner Schuld freizukaufen, hatte Moissi sofort in ihren Bann gezogen: „[...] gleich war ich diesem armen Fedja verfallen ... heute und immerdar. Ein Glanz, ein Blitz traf mein Auge, traf mich, und ich wußte: diese Liebe auf den ersten Blick wird alles überdauern ...“²¹⁹

Es existiert ein wichtiges Zeugnis zu Moissis Arbeit an der Rolle Fedja. Johanna Moissi-Terwin beschreibt in ihrem Manuskript über das Leben Moissis genauestens Moissis Herangehen an die Rolle: für die Art und Weise, wie sich der Schauspieler seine Rollen erarbeitete, ein unschätzbar wertvolles Dokument. „Als Fedja

²¹² Jaron u. a. (Hg.): Berlin – Theater der Jahrhundertwende, S. 745

²¹³ Stümcke: Vor der Rampe, S. 210

²¹⁴ Krause: Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne, S. 77 f.

²¹⁵ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 2. Bd., S. 145

²¹⁶ Julius Hart, Der Tag, 9. Februar 1913 [Fetting I]

²¹⁷ Josef Grünstein, Berliner Börsen-Zeitung, 8. Februar 1913 [BTdJ]

²¹⁸ Rollenbild siehe Boeser und Vatková (Hgg.): Max Reinhardt in Berlin, S. 85

²¹⁹ Moissi: Wie ich zu seinem Fedja kam. In: Nationalzeitung, 8. September 1928 [ÖTM Moi 17/1]

brachte er alles zum Ausdruck, was in ihm selbst schlummerte, hier hatte er eine Wesenheit, darin er seine eigene Individualität spiegeln durfte: seine Güte, seine Schwäche, seine Demut, und ebenso das Revoltieren gegen engstirniges Spiessertum.²²⁰ Moissi-Terwin beschreibt, wie ihr Mann sich mit der Rolle beschäftigte. Er versinkt in der Rolle, nimmt das Rollenbuch abends mit ins Bett, um am nächsten Morgen wieder mit der Rolle aufzuwachen. Sätze, deren Aussprache ihm Schwierigkeiten bereiten, liest er hunderte Male, bis sie ihm gelingen: „Moissi spricht den Fedja laut, mit Ton, Gefühl und Gebärde, als wäre er schon auf der Bühne. Zu Hause lacht er, weint er, wird von Ergriffenheit gepackt. Auch bei den Proben muß er sich den Eindrücken hingeben, die ihm das Schicksal Fedjas üben. Er bricht in Tränen aus, er wird von Rührung geschüttelt.“²²¹ Noch bei der Generalprobe muß unterbrochen werden, damit der Darsteller wieder die Fassung erlangen kann. Dieses ist der Punkt, so Moissi-Terwin weiter, an dem Alexander Moissi eins wird mit der Rolle, an dem er nicht mehr Moissi ist, sondern Fedja. Ab dem Moment, in dem er sich ganz der Rolle hingeeben, die Rolle völlig in sich aufgenommen hatte, hatte er eine Sicherheit und Souveränität, durch die ihn auf der Bühne nichts mehr aus der Ruhe bringen kann. So war es ihm auch möglich, in unvorhergesehenen Situationen oder aus einer Laune und Übereinstimmung mit dem Publikum heraus zu extemporieren, ohne in große Bedrängnis zu kommen: denn er ist nicht mehr der Schauspieler Moissi, er ist die verkörperte Figur, in diesem Falle Fedja.

Nicht zufällig erinnert diese Herangehensweise auch an die Schauspieltheorie, die als Methode Konstantin Stanislawskis weltberühmt werden sollte. Moissi kannte und schätzte Stanislawskij, in erster Linie wegen dessen Werktreue und seiner Nähe zum literarischen Erbe Tolstois: „Er empfand Stanislawskij als den Meister aller Meister.“²²² Mehrmals trafen beide Männer zusammen, ein letztes Mal in Nizza, kurz vor Moissis Tod.²²³ Der Fedja gehört zu den Rollen, in die Moissi sich bis zur Schmerzgrenze einfühlt. Seine Mutter berichtet davon in einem Interview: „Niemand weiß so gut wie ich, wie sehr er im Spiel mitfühlt. Sein Herz schmerzt ihn wirklich, darum bringt er die Menschen zum Weinen. Wenn er in die

²²⁰ Moissi-Terwin: Fedja. Arbeits- und Lebensweise. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,13]

²²¹ Ebd. [ÖTM Moi 3/5/1,14–15]

²²² Moissi-Terwin: Lebensgeschichte Alessandro Moissis. Manuskript [ÖTM Moi 3/4/1,20]

²²³ Cor: Begegnung zweier Grossen. Vom Treffen Stanislawskis und Moissis in Nizza, S.21–22

Garderobe kommt, so ist er oft so zermartert und erschöpft, als wäre ihm das furchtbare Schicksal seines Helden wirklich geschehen.²²⁴

Vorweg unsere Freude und unsere Bewunderung für Alexander Moissis Leistung in der Rolle des Fedja Protassow. Noch nie hat dieser Künstler einen solchen Sieg über Äußerlichkeiten seines Naturells davongetragen, noch nie solche Perspektiven seiner weiteren Entwicklung gezeigt. [...] Wer möchte diesem gutmütigen, schwachen Menschen, der, wie von Dämonen getrieben, tiefer und tiefer sinkt, ohne doch jemals schlecht zu werden, seine Teilnahme versagen?²²⁵

Eine solche oder ähnliche Meinung wie diese aus der Feder von Heinrich Stümcke vertreten ausnahmslos alle Kritiker. Noch nie hatte Alexander Moissi eine Rolle so gut gelegen, noch nie zuvor konnte er seine schauspielerischen Fähigkeiten und Veranlagungen so gut in einer Figur umsetzen wie in Tolstois Fedja: „Moissi, der in den letzten Jahren sein Darstellungsgebiet außerordentlich erweitert und mit Erfolg an sich gearbeitet hat, hatte als Fedja wieder einmal einen Charakter zu veranschaulichen, dem sein inneres Wesen, der weiche und nervöse Zug seines Naturells entgegenkommt.“²²⁶ Von allen Seiten wird Moissi Reinheit und Echtheit bescheinigt, wie noch niemals vorher: „Und wie tief und echt war Moissi als der arme Tolstoische Christus, der sich nur nicht für Gott hält, immer den ersten Stein auf sich wirft und allein die Göttlichkeit seiner ganzen Armut und Niedrigkeit uns enthüllen will.“²²⁷ Obwohl an diesem Abend die Hauptfigur, paßt sich Moissi ins Ensemble ein, was ihm in anderen Inszenierungen, wie *Romeo und Julia*, nicht immer gelang. „Doch wer war an diesem Abend nicht ein König?“ vollendet Julius Hart sein Lob für Moissi und umschreibt so das Verhältnis der Schauspieler, des Regisseurs und der Inszenierung zueinander. „Moissi hat in die Natur zurückgefunden. Mehr als das: er hat mit seinem Fedja bewiesen, daß der ungewöhnliche Umfang seiner Begabung kaum größer ist als ihre Fülle.“²²⁸ schreibt Moissis vielleicht ehrlichster Kritiker Siegfried Jacobsohn. Der Fedja wird für Moissi zum großen Erfolg, wie auch Emil Faktor erkennt: „Dieser Abend hat den Künstler um Meilen vorwärts gebracht.“²²⁹

Wieder lassen sich Übereinstimmungen erkennen mit anderen Rollen, in denen Moissi erfolgreich ist. Der Fedja ist zwar der Protagonist, aber auf keinen Fall ein

²²⁴ Bei Moissis Mutter, Komödie, Jg. II 1921, Nr. 35, S. 5 [ÖTM Moi 3/26/1–13]

²²⁵ Stümcke: Vor der Rampe, S. 209

²²⁶ Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 8. Februar 1913 [ÖTM Moi 6/A3/2]

²²⁷ Julius Hart, Der Tag, 9. Februar 1913 [BTdJ]

²²⁸ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 2. Bd., S. 146

²²⁹ Emil Faktor, Berliner Börsen-Courier, 8. Februar 1913 [BTdJ]

positiver Held im klassischen Sinne. Ebenso wie Ibsens Oswald, der geschädigt durch eine ererbte Krankheit, mit einer familiären Bürde belegt ist, oder wie der Dubedat, der durch seinen Charakter geschädigt ist, ist Fedja ein Sünder aus der Natur seines Seins heraus. Fedja betrügt und hintergeht seine Frau, obwohl er sie liebt, weil er nicht anders kann, der eigenen Triebwelt ausgeliefert ist. Und Moissi gelingt es, diese verkommenen, getriebenen Gestalten ehrlich und rein zu spielen und sich vollständig in sie zu versetzen. Mit seinem Fedja gelingt ihm eine theatrale Meisterleistung:

Den jungen Russen [...] gab Herr Moissi so rein und charaktertief, wie ich diesen Schauspieler noch nicht gesehen habe. Alles Selbstgefällige, alles Damenlieblingstum, alle Tenorhaftigkeit, alles oft so beängstigende Moissizieren war verschwunden. [...] Herr Moissi ist gestern aus dem süßen Prinzen Amoroso ein Charakterdarsteller geworden, wie wir ihn jetzt in Berlin zum zweiten Male nicht besitzen. [...] Von dieser menschenwahrenden Schöpfung aus sollte Herr Moissi jetzt alle seine anderen Rollen, die Romeos und die Heinze, einer scharf kontrollierenden Nachprüfung unterwerfen.²³⁰

Mit dem *Lebenden Leichnam* ist Moissi auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt. Der Premiere folgen wahre Jubelstürme in der Presse sowohl für Inszenierung wie auch Darsteller. Allein in den folgenden Monaten des Jahre 1913 wird *Der Lebende Leichnam* 128 mal aufgeführt. Und Moissi wird den Fjódor Protásov noch viel öfter spielen: über 1500 Auftritte als Fedja schätzt Rüdiger Schaper.²³¹ Und diese nicht nur am Deutschen Theater, sondern mit dessen Ensemble auf Gastspielen in Deutschland, der Schweiz und Österreich, dem übrigen Europa und den USA, mit eigenem Ensemble in Europa und Südamerika, in unzähligen Gastspielen an fremden Häusern mit fremden Ensembles.

3.5 Schauspielerische Entwicklung 1904 bis 1914

Im Großen und Ganzen kann man feststellen, daß die schauspielerische Entwicklung Alexander Moissis bis zum Jahre 1914 weitestgehend abgeschlossen war. Er hatte das Repertoire, das er bis zu seinem Tod wieder und wieder spielen sollte, vervollständigt. Viele der schauspielerischen Schwächen, die die Kritik über die Jahre an ihm zu bemängeln hatte, waren inzwischen überwunden: seine fehlerhaften, allzu leidenschaftliche und unbeherrschte Körpersprache hatte er im Laufe der

²³⁰ Paul Schlenther, Berliner Tageblatt, 8. Februar 1913 [Fetting I]

²³¹ Schaper: Moissi, S. 106

Jahre in den Griff bekommen und so zu einem Charakteristikum seines Spiel gemacht. Von Moissi als „nervösem Schauspieler“²³² spricht Adolf Winds 1911 in seiner Schauspieler-Typologie *Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterien- zum Kammerenspiel*, was nicht unmaßgeblich mit Moissis Gestik zusammenhängt. Von seiner Mimik schreibt Siegfried Jacobsohn anlässlich der Premiere von Friedrich Freskas Pantomime *Sumurûn* im Mai 1910: „Moissis Gesicht gab auf das minutiöseste jede seelische Bewegung wider.“²³³ Moissis körperliche Wirkung umschreibt Jacobsohn treffend 1908 in seiner Kritik zu Osip Dymovs *Nju*: „Moissi hat für den Dichter sowohl die Sensibilität des zarten Körpers wie eine seltene Ausdrucksfähigkeit der ruhelosen Augen und für die Unbarmherzigkeit des Menschen einen unerbittlich kalten Klang der Stimme.“²³⁴

Auch die sprachlichen Defizite hatte er ausgeglichen. In den Jahren, die er im Ensemble der Bühnen Max Reinhardts verbringt, in der Zeit zwischen 1904 und 1914, entwickelt Alexander Moissi sein schauspielerisches Profil. In einer Kritik anlässlich der Neuinszenierung des *Sommernachtstraum* vergleicht Siegfried Jacobsohn die darstellerische Entwicklung Moissis zwischen 1904 und 1909:

Der schauspielerische Mittelpunkt der Vorstellung aber, ihr Glanz und ihre Musik ist Moissis Oberon, König der Elfen. Der Moissi von 1904 und der Moissi von 1909! Jener raubebrechende Anfänger mit siebzehn Händen und Füßen und dieser Zauberer des Wortes, an den man später einmal in Hofmannsthalschen Bildern zurückdenken wird: ... Und wie im Tritonshorn der Lärm des Meeres eingefangen ist, so war in ihm die Stimme alles Lebens. In seinem Mund war eine Bucht, darin brandete das Meer. Er war der ganze Wald ..!²³⁵

Die Hofmannsthal'schen Bilder ähneln nicht ohne Grund dem Sprachgebrauch Moissis. Vom Anfänger, der die deutsche Sprache nur unzureichend beherrscht, wird er in den Jahren 1905 bis 1910 zum Sänger-Sprecher. War Alfred Kerr schon bei der *Hamlet*-Premiere von 1909 begeistert von Moissis „Musiken“²³⁶, so schreibt er einen Monat darauf anlässlich der Premiere von Schillers *Don Carlos*, in der Moissi den Marquis Posa spielt:

Ja, ich weiß, was ihm fehlt. Das Gardemaß hat er nicht. Er sah bisweilen, im Profil, wie Schiller aus; bisweilen, von vorn, wie die Gattin Moses Mendelssohns im Wochenbett. Doch meinetwegen darf der Posa ein Marquischen mit zerseelem Angesicht sein, wenn er so spricht; wenn er so spricht. Und ich weiß, daß mich elenden Kerl an ihm das Lateinische

²³² Winds: *Der Schauspieler in seiner Entwicklung*, S. 255

²³³ Siegfried Jacobsohn, *Schaubühne*, Nr. 18, 5. Mai 1910

²³⁴ Jacobsohn: *Max Reinhardt*, S. 88

²³⁵ Ebd. S. 116 f.

²³⁶ Alfred Kerr, *Der Tag*, 30. Oktober 1909 [Kerr I]

mit fernen Lauten lockt; daß es das Blut bewegt; und daß er die Mignon der deutschen Bühne bleibt.²³⁷

Moissis Posa mag zwar ‚unposaisch‘ ausgesehen haben, aber seine Stimme war mehr als Entschädigung. Und mit dem Vergleich Moissis mit dem märchenhaften, geheimnisvollen, androgynen Mädchen Mignon aus Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* unterstreicht Kerr die Besonderheit Moissis. Die Mignon, die sich der Schauspielertruppe anschließt, mit der auch Wilhelm Meister reist, ist italienischer Herkunft, ein Mädchen, keine vierzehn Jahre alt, von knabenhaftem Äußeren. Es ist mag gar nicht so sehr Moissis schauspielerische Leistung sein, es ist der Wehmutsklang des romanischen Blutes, den Kerr am Schauspieler Moissi, diesem femininen Posa, diesem femininen Hamlet oder Orestes so schätzt. Auch Kerrs Kollege Siegfried Jacobsohn preist Moissis Stimme als „Sphärenmusik“.²³⁸

Es gelingt Moissi, mittels der deutschen Sprache, die nicht seine Muttersprache ist, die Zuschauer in den Bann zu ziehen. Es ist seine Stimme, die sein Markenzeichen wird, und die sich in den Jahren bei Reinhardt entwickelt hat. Moissi spricht zwar Deutsch wie jeder andere Schauspieler auf den Bühnen Berlins auch, was ihn allerdings von den meisten seiner Kollegen unterscheidet, ist sein Umgang mit der Sprache. Wenn er auch keinen italienischen Akzent mehr hat, und die deutsche Sprache wie seine Muttersprache beherrscht und wohl auch versteht, bleibt ihm immer noch ein Rest italienischen Tonfalls. Der südländische Klang vermischt sich mit der deutschen Sprache, die dadurch um vieles weicher und wohlklingender wirkt als aus dem Munde eines Muttersprachlers. Deshalb wird Moissi oftmals als Sänger bezeichnet, sein Timbre evoziert den Vergleich mit einem Saiteninstrument, beispielsweise in der Rolle des Ödipus in Sophokles' gleichnamigem Drama anlässlich eines Gastspiels in Wien: „Herr Moissi war der Oedipus, und noch nie war der edle Geigenton seiner Stimme so ergreifend wie diesmal.“²³⁹ Diese beinahe südländisch singende Sprache wird zum prägnantesten Merkmal des Schauspielers, obwohl sie, wie in der Aufnahme zu *Jedermann* und Jacobsohns Kritik zu Dymovs *Nju* deutlich wird, in bestimmten Fällen auch Härte und Schärfe ausdrücken kann. Auch das Singende in den alten Aufnahmen ist

²³⁷ Alfred Kerr, Der Tag, 12. November 1909 [Fetting I]

²³⁸ Siegfried Jacobsohn, Schaubühne, Nr. 47, 18. November 1909

²³⁹ Felix Salten, Die Zeit, 6. Mai 1911 [ÖTM Moi 5/A2/26]

noch spürbar. Spürbar, wenn er die Stimme anhebt, um eine Stelle hervorzuheben oder wenn er in elegischen Tonfall fällt, aber vor allem spürbar, wenn Moissi falsch betont, wenn er Silben verschleift. Diese Sprache hat auch illustrierende Wirkung. In der Rezitation des Gedichtes *Novemberwind* von Verhaeren²⁴⁰ imitiert er den Klang des Windes: das ‚i‘ in Wind dehnt er, die Stimme hebt er dem Ende des Wortes zu an, singend mit einem leichten Tremolo.

Den Charakter, den Moissi seinen Figuren zu geben vermag, beschreibt ein Ausschnitt aus Fritz Kortners *Aller Tage Abend*, in dem er anhand Reinhardts Inszenierung des *König Ödipus* Moissis Darstellung des Ödipus mit der Paul Wegeners vergleicht, der die Rolle vor Moissi gespielt hatte, und auch danach wieder übernehmen sollte:

Ich war gespannt, Wegener als Ödipus zu sehen. Sein Erscheinen war provokant. – Ich sträubte mich zunächst gegen ihn, während Moissi mich sofort für sich eingenommen hatte. Wegener war deutlich bemüht, sich sogleich als toller Kerl zu etablieren. Moissi war von graziöser, scheuer Herrscherwürde, Wegener von auftrumpfender. Moissi wußte, die Götter sind stärker als er, Wegener hatte sich eine Chance gegen sie ausgerechnet. Moissi hatte die Mannbarkeit des Jünglings und einen Kinderglauben an die Götter, Wegener war ein Menschen und Götter verachtender, zu knapp geratener Riese mit Nervenknacks. Moissi wandte ein rehäßiges Angstgesicht, hielt den Kopf hin für den Schlag von oben, Wegener reckte einen Buddha-Kopf dem Zeus entgegen. Ein vermessener Gottrivale ließ sich auf einen Zweikampf ein. Hier erreichte Paul Wegener den Status des Großen. Moissi war für die Frauen wie Ödipus für seine Mutter Jokaste Sohn und Liebesgefährte. Mit Wegener erlebten sie eine Strindbergehe und dürsteten, wie Hebbels Judith, nach seinem Kopf. Als sie vom Schicksal gefällt wurden, erwiesen sich beide, Wegener und Moissi, als große Menschendarsteller, denn sie waren arme Hunde.²⁴¹

In dieser Beschreibung zeigt sich der schauspielerische Charakter Moissis, der ihn von anderen Darstellern unterscheidet: grazil, scheu, mit einer gewissen Dekadenz und Nervosität hebt er sich deutlich von Paul Wegeners dröhnendem Ödipus ab, zu sehr unterscheiden sich diese beiden Darsteller. „Mit seinem gebietenden Auge, mit dieser in aller Ruhe dröhnenden Stimme, die so sehr Klang wird, daß sie über die Artikulation hinausschwingt, marschiert er in die erste Garde des deutschen Theaters.“²⁴², so heißt es in Arnolt Bronnens *Begegnungen mit Schauspielern* über Paul Wegener. Moissi hingegen ist nicht in die erste Garde der Berliner Schauspieler marschiert, viel mehr hatte er sich eingeschlichen, bis er es nicht mehr nötig hatte, sich in irgendeiner Form zu beweisen.

²⁴⁰ Moissi: *Novemberwind* (1912), CD (2:58)

²⁴¹ Kortner: *Aller Tage Abend*, S. 182

²⁴² Bronnen: *Begegnung mit Schauspielern*, S. 51

Irmgard Rohrer behauptet in ihrer Dissertation aus dem Jahre 1951, daß Moissis schauspielerische Besonderheiten die Eigenheiten seines eigenen Charakters seien. Diese seien ihm in seiner Anfangszeit hinderlich gewesen seien, sie seien es aber auch gewesen, die sich im Laufe der Zeit „immer mehr herauskristallisieren und die später seinen Ruhm begründeten. Vor allem war es seine – um mit Berliner Kritikern zu sprechen – morbide, dekadente Spielweise, seine Tendenz zu übermäßig sensibler, nervöser, manchmal dem Wahne nahekommender Charakterzeichnung und der saloppe Gebrauch seiner tönenden, aber sich erst allmählich reinigenden Sprache.“²⁴³ In diesem Rahmen soll nicht darauf eingegangen werden, inwieweit die Moissi untergeschobenen charakterlichen Merkmale dem tatsächlichen Charakter Moissis entsprachen. Allerdings verweist er selbst immer wieder darauf, daß seine Figuren ein Teil seiner Selbst sind. Er verabscheut Schauspielerlügen:

Ein Schauspieler darf nicht lügen. Ein Schauspieler, der lügt, ist ein Komödiant, ein Alleskönner und in Wirklichkeit ein Nichtskönner. [...] [Er] spricht Unwahres, nicht Empfundenes. Immer nur soll er selbst sein, immer nur sich selbst spielen. [...] Immer bin ich Moissi. [...] Beide [Fedja und Hamlet; HK] werden in mir erweckt, an das Licht gezogen durch die Worte des Dichters. [...] Ich vermag nichts auf der Bühne zu sagen oder zu tun – was ich nicht im Leben auch sagen oder tun würde. Ich kann auf der Bühne nichts Unanständiges sagen, ich würde mich nur schämen – wie ich mich im Leben geschämt hätte – und so überspringe ich einfach diese Stellen.²⁴⁴

Siegfried Jacobsohn erkennt in Moissis Kalaf in einer Inszenierung von Gozzis *Turandot* die Tiefe und Ernsthaftigkeit von Moissis Schauspiel: „Moissis Kalaf war ein einziger Glanz: [...]. Als er zuerst Turandots Medaillonbild, dann sie selbst erblickte, gab er mimische Meisterstücke, wie sie in dieser Vollendung vielleicht immer nur einem romanischen Schauspieler gelingen werden. Man sah hier und überall, daß es ihm ganz ernst um die Durchführung eines Seelenprozesses zu tun war.“²⁴⁵ In seiner Rollendarstellung lebe Moissi „von seines eigenen Blutes Gnaden“²⁴⁶, wie Alfred Kerr einmal in einer Kritik zu Moissis Franz Moor in den *Räubern* anmerkt. Seine schauspielerische Veranlagung fordert eine bestimmte Art von Rollen. Wie in den vorhergegangenen Punkten bereits deutlich wird, interessieren ihn nicht alle Rollen und er ist auch nicht allen gewachsen. Seine Darstellung des *Hamlet* beispielsweise schüttet Öl ins Feuer der Berliner Kritik. Ihr

²⁴³ Rohrer: Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi, S. 37

²⁴⁴ Moissi: Schauspielerlügen. In: Quelle unbekannt, undatiert [ÖTM Moi 10/A7/4]

²⁴⁵ Siegfried Jacobsohn, Schaubühne, Nr. 44, 2. November 1911

²⁴⁶ Alfred Kerr, Der Tag, 28. Februar 1908 [Kerr I]

mangelt es in der Darstellung an Tiefe und Intelligenz, aber vor allen Dingen mangelt es an Freiräumen, die Moissi eingeräumt werden. Oft kann man von Moissis spielerischer Leidenschaft oder von seinem Temperament lesen, selten nur von Geist oder theatraler Intelligenz. Rollen, in denen Moissi zugestanden wird, mit Geist zu spielen, sind Rollen wie die des Jedermann, die als Figur um ein vielfaches einfacher ist als der Hamlet.

Nicht von jedem wird Moissis Hamlet abgelehnt, aber gerade der Vergleich mit dem Hamlet des Josef Kainz zeigt, wie verloren Moissi in dieser Rolle war. Emil Faktor schreibt in seiner Veröffentlichung zu Moissi, dessen Hamlet sei ein „Nervenschwächling“²⁴⁷ gewesen: „Gerade im Kainzschen Hamlet brannten allerheißte Flammenzeichen des Genies, denen der Moissische Dänenprinz nichts Ebenbürtiges entgegenzustellen hat“.²⁴⁸ Kainz ist der Geist und der Intellekt, Moissi aber kommt von der Natur. Sein Hamlet ist weniger Interpretation als Intuition. Die Etablierung seines Hamlets findet erst statt, als Moissi nicht von der Rolle abläßt, sie wieder und wieder spielt, sie in der Zwischenkriegszeit im erstaunten Ausland vorträgt. Arnolt Bronnen führt in einem kleinen Aufsatz ein Gespräch mit Eduard von Winterstein an, Kollege Moissis am Deutschen Theater und dort bereits Schauspieler unter Brahm, an: „Aus meinem jugendlichen Wissensdurst heraus fragte ich einmal Eduard von Winterstein, ob Moissi wohl an Josef Kainz erinnere. Er erklärte, die beiden seien nicht zu vergleichen, denn Kainz sei ein Genie gewesen, Moissi aber ein Kotzmittel!“²⁴⁹

Auch Figuren wie Romeo gelingen nur in Momenten, in denen sie nicht zu eindimensional angelegt sind – Gefühle der reinen, unschuldigen Liebe oder der Ausdruck des reinen Vergnügens werden von Moissi oft nur äußerlich wiedergegeben. Hier kommt der „Äußerling“ Kerrs zum Vorschein, der oberflächliche, vom Ensemble abgehobene Spieler. Uninteressant sind für ihn die edlen, reinen Liebhaberrollen, Moissi bevorzugt zerrissene, dämonische Charaktere, die einen guten Kern haben, denen aber das Straucheln zur zweiten Seele geworden ist, Getriebene, die sich in Unheil verstricken, aber im Grunde genommen doch unschuldig sind. Rollen, die er echt und wahrhaftig verkörpert, sind der geistig erkrankte, kurz vor dem nervlichen Zusammenbruch stehende Osvald aus Ibsens

²⁴⁷ Faktor: Alexander Moissi, S. 28

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Bronnen: Begegnungen mit Schauspielern, S. 41

Gespenstern, der notorische Lügner und genialische Künstler Dubedat in Shaws *Ein Arzt am Scheideweg* und der reuige Sünder Fjódor Protásov in Tolstois *Der Lebende Leichnam*. Diese Figuren tragen alle den ihnen eigenen Makel in sich. Man könnte beinahe behaupten, daß Moissi in einer Zeit, in der sich die alten Rollenfächer gerade aufgelöst hatten, genau zu dieser Art des Theaterspielens zurückkehrt. Natürlich ist sein Rollenfach nicht „die erste männliche Naive des deutschen Theaters“²⁵⁰, wie der Wiener Kritiker Julius Bauer anlässlich des Gastspiels der Reinhardt-Truppe mit Beer-Hofmanns *Der Graf von Charolais* 1905 boshaft notiert. Dennoch fällt auf, daß Moissis größte Erfolge verbunden sind mit der Verkörperung von nervösen, weichen, beinahe dekadenten Figuren, unschuldig Schuldigen oder reuigen Sündern: „Er spielte und spielt: Gütige, Kindlich-Heilige, Schicksals-Gepeitschte, Weisheit und Einfalt Spendende. Spielt Heroen des Herzens, Männer, die Glorie der Reinheit umglänzt, Soldaten der Menschlichkeit, Rufer in den Wüsten ...“²⁵¹

„Moissi steht jetzt als Bühnenkünstler unserer Zeit so hoch, daß ich keinen, auch Bassermann nicht, über ihn zu stellen wüßte.“²⁵² schreibt Karl Strecker von der *Täglichen Rundschau* im Jahre 1911. Mit seinen Rollen entwickelt sich Moissi in den Jahren nach 1906 zum Liebling der Berliner Theaterzuschauer und nebenbei zu einem der höchstbezahltesten Schauspieler Berlins. In diversen Presseartikeln, die im Februar 1914 erscheinen, wird die Jahresgage Moissis genannt, die 1914 bei 100.000 Mark liegt²⁵³, und auch Gottfried Reinhardt erwähnt in den Erinnerungen an seinen Vater Max diese Summe. Damit ist Moissi der Spitzenverdiener des Deutschen Theaters. Das Gehalt von Albert Bassermann beträgt zu diesem Zeitpunkt 60.000 Mark²⁵⁴, und der überwiegende Teil seiner Kollegen verdient nicht annähernd so viel Geld. So viel Geld kann nur verdienen, wer es wieder einspielt. Die Popularität Moissis in den letzten Vorkriegsjahren ist enorm.

²⁵⁰ Julius Bauer, Extrablatt, undatiert [ÖTM Moi 4/A1/38]

²⁵¹ Ullmann: Moissi, S. 38

²⁵² Karl Strecker, *Tägliche Rundschau*, 28. Oktober 1911 [ÖTM Moi 5/A2/38]

²⁵³ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, Februar 1914 [ÖTM Moi 6/A3/55]

²⁵⁴ Gottfried Reinhardt: *Der Liebhaber*, S. 194

3.6 Exkurs: Erster Weltkrieg – Gast in der Schweiz und in Wien

Vor mir, hinter mir, neben mir halbverkohlte Leichen, ich will nicht näher beschreiben, wie sie aussahen, ich will Dir nur sagen daß ich nichts gegessen habe und wenn der Hunger mich zwang einen Bissen zu essen: kaum geschluckt, kam er wieder zum Vorschein. Ich kriege diesen Geruch wohl nie mehr aus der Nase, er verfolgt mich unaufhörlich.²⁵⁵

Diesen Feldpostbrief schreibt Unteroffizier Alexander Moissi, 2. Garde Reserve Division Reserve-Infanterieregiment 55, Stab 3. Bataillon am 26. Mai 1915 an seine Geliebte und spätere Ehefrau Johanna Terwin. Bald darauf wird Moissi zum Leutnant der deutschen Armee befördert und erhält das Eiserne Kreuz für „hervorragende Tapferkeit“.²⁵⁶ Ein Manuskript aus der Sammlung Moissi des ÖTM beschreibt die Verbindung Moissis zu Deutschland. Auf einer Zugfahrt, auf der er eine Bekannte trifft, die dieses Ereignis niederschrieb, soll Moissi in einer Diskussion zu einem Mitreisenden gesagt haben: „Ich bin ein Preuße. Allerdings nicht von Geburt. Ich bin deutscher Offizier.“²⁵⁷ Der Schauspieler, der als Kind von einem Elternteil zum andern geschickt wurde, der zwischen Italien, Albanien und dem kaiserlich-königlichen Österreich-Ungarn aufwuchs, sieht sich als Deutscher. Und der Wunsch, Deutscher, Preuße zu sein, führt so weit, daß er zu Beginn des Ersten Weltkrieges als Freiwilliger mit „heldisch geschwellter Brust“²⁵⁸ an die Front zieht.

Am 6. September 1915 ist der Erste Weltkrieg für Leutnant Alexander Moissi beendet. Auf einem Übungsflug – wohl der erste Feindflug des begeisterten Fliegers Moissi, der bis dahin nur im Schützengraben lag²⁵⁹ – in Nordfrankreich, den er als Begleitoffizier absolviert, muß die Maschine notlanden. Am Boden, nahe Calais, werden Moissi und der Pilot der Maschine bereits von englischen Soldaten erwartet und in ein englisches Gefängnis gebracht. Später wird Moissi in das französische Kriegsgefangenenlager Belle-Ile-en-Mer überstellt.²⁶⁰ Von dort aus unternimmt er zusammen mit einem Kameraden einen Fluchtversuch, der jedoch mißlingt. Über mehrere Gefangenenlager gelangt Moissi, der sich durch diese

²⁵⁵ Alexander Moissi an Johanna Terwin, 2. Mai 1915 [ÖTM Moi 1/1/0]

²⁵⁶ Zit. n. Schaper: Moissi, S. 127

²⁵⁷ Dobrozemsky: Aus den Erinnerungen an die gemeinsame Reise Wien–Prag 1918. Manuskript [ÖTM Moi 3/12/1,6]

²⁵⁸ Durieux: Meine ersten neunzig Jahre, S. 217

²⁵⁹ Faktor: Alexander Moissi, S. 24

²⁶⁰ Schaper: Moissi, S. 121–130 beschreibt Moissis Zeit im Feld und die Kriegsgefangenschaft

gesundheitliche Belastung eine Tuberkuloseinfektion zuzieht, im Juni 1916 schließlich zur Internierung nach Arosa in die neutrale Schweiz.²⁶¹

Auch wenn Moissi in der Schweiz als Kriegsgefangener gilt, kann er dort doch bald wieder beginnen, Theater zu spielen. Dem Direktor des Züricher Schauspielhauses, Alfred Reucker, mit dem Moissi bereits seit einem Gastspiel von Reinhardts Inszenierung des *König Ödipus* 1911 in Zürich bekannt ist, gelingt es, dem Schauspieler eine Arbeitserlaubnis zu verschaffen.²⁶² Daraufhin steht Moissi in der Spielzeit 1916/17 mehrmals in seinen Glanzrollen in Zürich auf der Bühne. Zusammen mit der damals noch jungen Elisabeth Bergner spielt er den *Hamlet*, den *Lebenden Leichnam* oder Beaumarchais' *Figaro*.²⁶³ Auch gastiert er in den letzten Monaten des Jahres 1916 und zu Beginn des Jahres 1917 an den Stadttheatern Bern, Luzern und Schaffhausen.²⁶⁴

Zusätzlich zu diesen Gastspielen in fremden Ensembles tritt er im Januar 1917 mit dem Ensemble des Deutschen Theaters auf, das für ein Gastspiel in die Schweiz gekommen war. Die Tatsache, daß Moissi in der Schweiz interniert ist, dürfte bei der Entscheidung, diese Gastspielreise zu unternehmen, keine geringe Rolle gespielt haben. Das Deutsche Reich befindet sich 1917 noch mitten im Krieg, und das Gastspiel des Deutschen Theaters in der neutralen Schweiz wird aus propagandistischen Gesichtspunkten von staatlicher Seite mitfinanziert. So ist es Reinhardt sogar möglich, für seine Inszenierungen eine Drehbühne mitzuführen, die es in der Schweiz noch nicht gibt.²⁶⁵ Im Januar 1917 spielt das Ensemble Reinhardts Inszenierung von Shakespeares *Was Ihr wollt* mit Moissi in der Rolle des Narren an den Stadttheatern in Basel, Bern, St. Gallen und Zürich. In Zürich und Bern spielt man zusätzlich zu dieser Inszenierung noch Aischylos' *Orestie*. In Berlin kann man von dem Gastspiel lesen: „Moissis Orest, der nach mehr als zweijähriger Abwesenheit wieder in den gewohnten Kreis zurückgekehrt war, erschütterte besonders in den Augenblicken, da er jugendlich am Vatergrabe betet und zum erstenmal den Angriff der Erinnyen über seinem verdunkelten Geist spürt.“²⁶⁶

²⁶¹ Reich: Wettlauf mit der Zeit, S. 155

²⁶² Riess: Züricher Schauspielhaus, S. 48

²⁶³ Bergner: Bewundert viel und viel gescholten ..., S. 24 ff.

²⁶⁴ Weigel: Alexander Moissi, attore, S. 43

²⁶⁵ Stadler: Max Reinhardt und die Schweiz, S. 208

²⁶⁶ Autor unbekannt, Berliner Tageblatt, 1917 [ÖTM Moi 7/A4/5]

Die Premiere der *Orestie* hatte am 31. August 1911 in der Musikfesthalle in München stattgefunden, bald darauf wurde die Inszenierung in den Zirkus Schumann übernommen. Räume von der Größe, wie es der Raum in der Musikfesthalle in München oder der Zirkus Schumann in Berlin waren, fordern vom Schauspieler eine ganz andere Technik als eine kleinere Bühne wie das Deutsche Theater oder gar die Kammerspiele. Zwar schreibt Heinz Herald in dem in den *Blättern des Deutschen Theaters* veröffentlichten Aufsatz *Der Schauspieler in der Arena* sehr pathetisch: „Das scheinbar so notwendige Gesetz der zwei Sphären ist aufgehoben, alles ist ein Raum, ein Schauspieler, eine Welt.“²⁶⁷, er unterschlägt dabei aber, wieviel Kraft es einen Schauspieler kostet, diese Sphäre mit seiner Stimme zu füllen. Je größer der Raum ist, in dem gespielt wird, um so mehr muß der Schauspieler überzeichnen, damit die Figur auch in der allerletzten Reihe verstanden wird – nicht nur akustisch. Reinhardts Großraumtheater war bei vielen Schauspielern auch deshalb so unbeliebt, weil ein „Vielfache[s] an körperlicher, stimmlicher und seelischer Kraft“²⁶⁸ gefordert wurde, so sieht es zumindest Werner Krauß, der immerhin zu Reinhardts stimmungsgewaltigeren Schauspielern zählte. Moissi dagegen hatte eine Vorliebe für das Spiel in Reinhardts großen Räumen. Er empfand Menschenmassen als Inspiration und ließ sich von ihnen berauschen.²⁶⁹ „Kein Darsteller war wie Moissi den physischen Bedingungen des Arenaspiels gewachsen, keiner reizte so unmittelbar durch Organ und Bewegungskunst die Aufmerksamkeit des Zuhörers.“²⁷⁰ schreibt Emil Faktor.

Nun sollte die *Orestie* aber in der Schweiz in anderen Theaterräumen gespielt werden als in Berlin oder München. Es fällt auf, daß die Anpassung der Inszenierung an eine normale Guckkastenbühne ohne Einschränkungen positiv verläuft und die Wirkung der Inszenierung „um kein Jota weniger stark und tief“²⁷¹ ist. Moissis war bereits in Deutschland für seine beeindruckende Leistung als Orestes gelobt worden. Siegfried Jacobsohn hatte damals geschrieben: „Er, der für Shakespeares Hamlet zu klein gewesen ist, traf den hamletischen Zug des Orest mit

²⁶⁷ Herald: *Der Schauspieler in der Arena*, S. 159

²⁶⁸ Werner Krauß in: *Berliner Börsen-Courier*, 12. Oktober 1921; zit. n. Huesmann: *Welttheater Reinhardt*, S. 36

²⁶⁹ Moissi: *Inspiration*. Manuskript [ÖTM Moi 10/A7/6]

²⁷⁰ Faktor: *Alexander Moissi*, S. 41 f.

²⁷¹ *Neue Züricher Zeitung*, Nr. 28, 1917 [Stadler]

erhellender Größe. Er zauderte erschütternd.“²⁷² Es gelingt dem Schauspieler, wie übrigens dem gesamten Ensemble, die Darstellung an einen neuen Raum anzupassen, ohne überzuagieren: „Die Schönheit und Klarheit seiner Sprache, die Sparsamkeit und Größe seines Spiels, das wirkt stets königlich.“²⁷³ Vielleicht hatte auch die „Sparsamkeit seines Spiels“, die die königliche Wirkung hervorruft, mehr mit der Erkrankung des Schauspielers zu tun als mit einer bewußten Interpretation. Aber es muß die herausragende Leistung Moissis gewürdigt werden, nur wenige Monate nach einer schweren Lungenerkrankung und in der Genesung begriffen, wieder große Rollen zu spielen. Ein Theaterverrückter, der auf allen seinen künstlerischen Stationen extrem hart und viel gearbeitet hatte, kann auch als Kranker nicht vom Spielen lassen.

Nach dem Ende der Gastspiele Reinhardts kehrt Moissi als Gast ans Stadttheater Zürich zurück, wo er am 11. Mai 1917 in der Uraufführung von Ferruccio Busonis *Arlecchino* die Sprechrolle Arlecchino spielt, eine Rolle, die Busoni speziell für Moissi geschrieben hatte.²⁷⁴ Im Juni 1917 besucht das Ensemble Reinhardt erneut die Schweiz, diesmal mit einer Inszenierung von *Dantons Tod*, und gastiert wieder in Basel, Bern und Zürich. Moissi spielt die Rolle des Danton in der Schweiz zum ersten Mal, bei der Premiere des Stückes am 15. Dezember 1916 im Deutschen Theater war Ferdinand Bonn der Danton. „Es schien wie in einem Märchen zu ergehen: Er fand die Schwungkraft seiner Sprache erst wieder, als er in das Geisterreich des *Deutschen Theaters* heimfand, aus dem er durch den Krieg gerissen war. So hob diesen Danton die aufgeregte Menge auf die Achseln und vergötterte ihn wie die Zuschauer.“²⁷⁵ schreibt der Rezensent der *Neuen Züricher Zeitung*.

Doch nicht alle Betrachter teilen diese Meinung. Der Kritiker des *Bund* lobt zwar die Ensembleleistung, ist aber kritischer Moissis Darstellung gegenüber: „Moissi findet zweifellos Töne innerer Wärme, aber ich fühlte doch wieder, wie schon oft, den Wunsch rege werden, es möchte einmal ein frischer Wind durch den ganzen Menschen Moissi fahren und ihn die Gefahr erkennen lassen, in der er schwebt: die Gefahr, seine großen Anlagen, seine glänzenden Mittel zu geistloser Manier

²⁷² Jacobsohn: Jahre der Bühne, S. 80

²⁷³ Der Bund, Nr. 25, 1917 [Stadler]

²⁷⁴ Beaumont: Busoni the Composer, S. 210

²⁷⁵ Neue Züricher Zeitung, Nr. 1074, 1917 [Stadler]

erstarren zu sehen.“²⁷⁶ Diese Gefahr hatten Kritiker wie Siegfried Jacobsohn schon vor dem Krieg erkannt. Bereits 1912 warnte Jacobsohn anlässlich einer Kritik zur Inszenierung von Shakespeares *Heinrich IV.*, in der Moissi den Prinz Heinz spielt: „Moissi ist in einer Gefahr. Sein Erfolg wird zu groß für ihn. Er glaubt, sich sein Künstlertum nicht mehr täglich verdienen zu müssen. Er nimmt Aufgaben auf die leichte Achsel, die erblutet sein wollen.“²⁷⁷ Auch die wiederholte Kritik Kerrs, Moissi sei ein „Äußerling“, schwingt hier mit.

Im September 1917 wird Moissi aus der schweizerischen Sonderinternierung entlassen. Bevor er nach Berlin zurückkehrt, gastiert er noch in München und Wien. Alfred Polgar berichtet dem Berliner Publikum von dem Auftritt Moissis als Romeo an der Volksbühne in Wien. Der Rezensent Polgar selbst ist überaus erfreut über diesen Gastspielauftritt des Schauspielers: „Alexander Moissi spielt nun wieder Theater. Keiner spielt intensiver Theater als er, keiner hat diese Inbrunst der schönen Züge, keiner ist begehrllicher [...] verliebt in die Phantasie der Szene.“²⁷⁸ Auch das Wiener Publikum empfängt den Kriegsheimkehrer begeistert. Moissi allerdings geht mit zuviel gutem Willen in die Aufführung: „Gleich zu Beginn erschien dieser Romeo von der Schwermut Hamlets umschattet. Der junge Mann fieberte. Und die Glut seiner Blicke war schon zu allem Anfang Widerschein einer Art nächtlicher Feuersbrunst. So kam der Blitz, der bei der ersten Begegnung mit Julia in Romeos Seele schlägt und sie in Brand setzt, um seine elementare Wirkung.“

Wenn man an die Rezensionen zur Premiere und den darauffolgenden Aufführungen in Berlin zurückdenkt, so rückt das Scheitern Moissis in der Darstellung des verliebten Romeos in den Mittelpunkt des Interesses. Daher verwundert es nicht, wenn der Blitz der Leidenschaft bei Moissi immer noch nicht richtig einschlägt. Auch wenn Polgar von dem „Ungestüm des sorglos verliebten Romeos“ begeistert berichtet, muß er doch zugeben, daß sie hin und wieder „dem äußeren Gleichgewicht der Liebenden gefährlich“ wird. Hier ist gut zu erkennen, daß sich an Moissis Darstellungsmöglichkeiten der Rolle des Romeo seit der Premiere nichts Wesentliches verändert hat. Den Mangel an innerer Übereinstimmung mit seinem Romeo hätte Moissi schon acht Jahre zuvor bewältigen müssen, und es gelingt

²⁷⁶ Der Bund, Nr. 261, 1917 [Stadler]

²⁷⁷ Jacobsohn: Max Reinhardt, S. 83

²⁷⁸ Alfred Polgar, Schaubühne Nr. 37, 13. September 1917

ihm auch im Jahr 1917 noch nicht. Hatte ihm damals Isidor Landau „Mäßigung, etwas Selbstüberwachung und Haltung“²⁷⁹ empfohlen, so kann man auch in der Kritik Polgars von übersteigter Leidenschaftlichkeit lesen, die das mangelnde Verständnis der Rolle und das mangelnde Interesse Romeo-Moissis an einer Liebesbeziehung mit Julia zu überspielen versucht.

Dennoch überwiegt in Wien die Freude, Moissi wieder auf der Bühne sehen zu können. Und da die Kritik in Wien eine andere ist als in Berlin, kann man auch lesen: „Wir fanden ihn gereift, geklärt, aber feurig lodernd, hochauf zum Himmel brennend, wie nur je zuvor. Seit Kainzens Tode ist er wohl der berufenste Darsteller des Romeo“.²⁸⁰ Kein Berliner Kritiker hätte diesen Satz so unterschrieben, aber in Wien haben Schauspiel und Schauspieler von jeher einen anderen Stellenwert als in Berlin. Das ist auch Moissi bekannt, der sich Ernst Deutsch gegenüber einmal so geäußert hatte: „In jedem Land muß man das dort jeweils Wichtigste sein. In den Dolomiten eine Kuh, in Mexiko ein Sombrero und in Wien ein Burgschauspieler.“²⁸¹ War Moissi hier nach seinem ersten Gastspielauftritt als Phillip in Beer-Hofmanns *Graf von Charolais* 1904 noch härter verrissen worden als in Berlin, so wird er jetzt noch höher gelobt. Und es ist auch nicht weiter verwunderlich, daß die Reaktionen auf Moissis nächsten Auftritt im *Lebenden Leichnam* noch enthusiastischer ausfallen. „Ecce homo! Darf man unter seinen Fedja schreiben.“²⁸² kommentiert Alfred Polgar den Auftritt in der Paraderolle. Das Publikum habe der Schauspieler in dieser Rolle zu Tränen gerührt, und die Mädchen mit seinem Spiel nach der Vorstellung an den Bühneneingang gelockt. Alles wie vor dem Kriege, möchte man bei dieser Beschreibung glauben. Aber wie bereits der Rezensent des *Extrablattes* anhand von Moissis Darstellung des Romeo festgestellt hat, so empfindet auch der Kritiker der *Zeit* Moissis Darstellung des Fedja deutlich reifer als noch vier Jahre zuvor: „Zum erstenmal an diesem Gastspielabend erkannte man, wohin dieser große Künstler in unser aller Leidenszeit

²⁷⁹ Isidor Landau, Berliner Börsen-Courier, 30. Januar 1907 [Fetting I]

²⁸⁰ Autor unbekannt, Extrablatt, 1917 [Rohracher]

²⁸¹ Haeusserman: Das Wiener Burgtheater, S. 55

²⁸² Alfred Polgar, Schaubühne Nr. 39, 27. September 1917

gereift ist und es schwindelt uns fast auf dieser Höhe.“²⁸³ Und das Deutsche Volksblatt schreibt: „Es war etwas ganz Großes, absolut Vollkommenes.“²⁸⁴

Diese Gastspiele deuten schon die Richtung an, die Moissis Karriere in Zukunft nehmen sollte. Bereits früher hatte er sich mit dem Reinhardt-Ensemble auf Gastspielreisen befunden. So spielte er unter anderem den *Hamlet* im Mai 1909 in Budapest, den *König Ödipus* im März und April 1911 in St. Petersburg oder Stockholm, die *Orestie* und *Was Ihr wollt* im Jahre 1917 in der Schweiz. Bislang hatte Moissi einen Großteil seiner Gastspiele zusammen mit dem Ensemble des Deutschen Theaters bestritten. Zwar kehrt er am 15. September 1917 vorerst nach Berlin zurück, begibt sich aber von nun an immer öfter auf Solo-Gastspiele und ausgedehnte Tournées. Nach dem Ersten Weltkrieg findet sich der Schauspieler am Scheideweg. Doch er entscheidet sich zunächst dafür, in Berlin zu bleiben.

3.7 Die Jahre 1917 bis 1924 in Berlin

So wie der Wiener Kritiker der *Zeit* anlässlich Moissis Gastspiel von „unser aller Leidenszeit“ spricht, so bedeutet der Erste Weltkrieg mit Erlebnissen wie Gefangennahme und Inhaftierung auch für den Schauspieler Alexander Moissi eine leidvolle Erfahrung. Hatte sich der Schauspieler bisher in seinem künstlerischen Wirken in einem stabilen Umfeld bewegt, so findet er die Zustände in Berlin nach seiner Rückkehr völlig verändert vor: noch tobt der Krieg, dessen Ende das ganze Land in ein politisches Vakuum stürzen sollte. Nach erbitterten Machtkämpfen der verschiedenen politischen Richtungen etabliert sich eine Republik, die von wenigen geliebt wird, und in der sich auch in kultureller Hinsicht vieles verändern sollte.

Das Traumtheater Max Reinhardts, das noch vor 1914 die Berliner kulturelle Landschaft als willkommene Abwechslung gegenüber dem realistisch-kühlen Naturalismus dominiert hatte, verliert nach dem Ende des Krieges an Bedeutung. Starker, drängender Wille zum Neubeginn prägt in dieser Zeit nicht nur die Politik, sondern auch die kulturellen Entwicklungen. Die expressionistische Dramatik,

²⁸³ Autor unbekannt, Die Zeit, September 1917 [Rohracher]

²⁸⁴ Autor unbekannt, Deutsches Volksblatt, 1917 [Rohracher]

zuvor von der Zensur verboten, stürmt die Bühne.²⁸⁵ 1919 übernimmt Leopold Jessner die Intendanz des Staatstheaters am Gendarmenmarkt. Die Revolte der Söhne gegen die Väter ist nicht nur eine zu lange unterdrückte Revolte gegen die Monarchie. Das Regiekonzept Jessners opponiert gegen den Stil Reinhardts, der zeit seines Lebens, wenn auch in den verschiedensten Konzeptionen, Theater mit Atmosphäre schaffen wollte. Reinhardts Stammpublikum, das sich in den letzten Jahren vor allem aus bildungsbeflissenem Bürgertum zusammengesetzt hatte, leidet unter der mißlichen wirtschaftlichen Lage und der Inflation in der jungen Republik. Das Theater Jessners als größter Exponent des Expressionismus hingegen lockt die Jugend und die Intellektuellen mit lange erwarteter Thematik und abstrahierendem Stil. Aus Söhnen werden Väter – das müssen Reinhardt und auch sein Schauspieler Moissi lernen.

3.7.1 Rollen und Inszenierungen 1917 bis 1920

Nach drei Jahren wird Moissi frei. Ein zarter Mensch, der im Frieden nie ganz gesund war und im schweren Kriege nicht grade gesünder geworden sein wird. Wer ihn auf der Straße sieht, fährt zusammen. Wie der Zeitungsleser, wird auch das Deutsche Theater wissen, wann er in Wien zum letzten Mal auftritt. Und doch wird sein Berliner Debut in unanständiger Hastigkeit so angesetzt, daß es mit Ankunft und Probe (bei vielen Umbesetzungen einer einzigen Probe!) auf einen Tag fällt. Kein Wunder, daß der müde Mann am nächsten Tag madig gemacht wird. Was schadets! Die Hauptsache ist, daß jeder Abend wahrgenommen wird, wo die höchste Einnahme winkt. Und so wird der zurückgekehrte Liebling die Riesenrollen des Danton, des Faust und des Hamlet bis auf weiteres ohne Atempause abwechselnd spielen.²⁸⁶

Der Publikumsliebbling, Zugpferd des Reinhardt-Ensembles, soll so schnell wie möglich zurück auf die Bühne. Und so steht er, wie Jacobsohn den ‚kapitalistischen Geldeintreibern‘ im Deutschen Theater vorwirft, am 15. September 1917, dem Tag seiner Ankunft in Berlin, als Danton auf der Bühne des Deutschen Theaters. Am 16. September 1917 spielt Moissi den Hamlet und am 25. September steht er in einer Neuinszenierung Max Reinhardts in zweifacher Hinsicht wieder als lebendiger Leichnam auf der Bühne. Am 9. November 1917, keine zwei Monate nach seiner Rückkehr, gibt Moissi den Marquis Posa in Schillers *Don Carlos*, ebenfalls in einer Neuinszenierung Reinhardts am Deutschen Theater.

Nachdem Moissi nach der übereilten Arbeitsaufnahme in Berlin von September bis November 1917 die Erfolgsrollen aus *Hamlet*, *Dantons Tod*, dem *Lebenden*

²⁸⁵ Brauneck: Die Welt als Bühne. 4. Bd., S. 233

²⁸⁶ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 7. Bd., S. 9

Leichnam und *Don Carlos* abgespielt hatte, folgt im Februar 1918 die Premiere des Tolstoi-Stückes *Macht der Finsternis*. Als Nikita in *Macht der Finsternis* kann Moissi nicht recht überzeugen. Zwar mache der Darsteller die Figur „durch eine Vereinigung von Charme und Brutalität, durch einen schön-rohen Ton verständlich“²⁸⁷, allerdings nähere sich die Darstellung gegen Ende des Stückes immer mehr Moissis Fedja an, der – im absoluten Gegensatz zur Figur des Nikita – eigentlich kein „Bauernbengel“²⁸⁸ sei, so beschreibt es Jacobsohn. Der Figur Nikita gibt Moissi nicht genug eigene Charakterzüge, um ein anderes Bild als das des bereits bekannten Fedja zu etablieren. Denn der Bauernknecht Nikita in *Macht der Finsternis*, der des Geldes wegen und angetrieben von seiner verschlagenen Mutter die wohlhabende Bäuerin Anísja heiratet, um diese dann mit ihrer Tochter Akulína zu betrügen und danach das Kind dieser Affäre zu ermorden, mag vielleicht ebenso wie der Fedja für seine Taten am Ende Buße tun. Aber er ist, genau wie Jacobsohn bemängelt, dumpfer im Charakter als der Fjódor Protásov, kein getriebener Intellektueller, sondern ein einfacher Sünder.

Für Alfred Kerr ist Moissi in dieser Rolle einmal mehr der „Äußerling“:

Hier bleibt Moissis Gipfel: im Kennzeichnen. [...]

Ein kokett-spärlisches „Kerlchen von einem Perlchen“ mit Zwitschergepfeif und Operngesang. Sehr anziehend wie der köstliche Tonfall in dem Selbstgespräch mit Lässigkeit und Fermaten.

Moissi bot, statt der nicht vermochten Innerlichkeit am Schluß, immerhin den Ersatz dieses Seelenzustandes. Er soll ein umgewühlter Reuemensch sein. Er schob verwandte Merkmale dafür ein – und ich will dartun, wie sich das vollzieht. (Nicht nur hier, sondern stets, wenn er Innerlichkeit ausdrücken will.)

Er wird also dann leiser. Spricht mit Gelächel im Ton eines Er-krank-tän, was tonmalerisch wirksam ist. Man merkt ein Herstellen – statt von Wirkungen, die nicht zeichnerisch wären, ins Herz getroffen zu sein.²⁸⁹

Am 8. November 1918 hat eine Neuinszenierung des *Kaufmann von Venedig* in der Regie Max Reinhardts Premiere am Deutschen Theater. Hatte Moissi in Reinhardts alter Inszenierung des *Kaufmann* stets den Graziano gespielt, so besetzt Reinhardt ihn nun als Shylock, den Siegfried Jacobsohn wie folgt kommentiert: „Welch ein lästig lärmendes, larvenhaftes Virtuosenpiel, das da, ohne die Schlagkraft der Virtuosen, Herr Moissi als Shylock vollführt!“ Damit nicht genug, der Mißerfolg des Protagonisten ist gleichzeitig auch der Mißerfolg der Inszenierung: „Im Fiasko des Publikumsliebblings spiegelt sich das Geschick seines Regis-

²⁸⁷ Jacobsohn: *Das Jahr der Bühne*. 8. Bd., S. 125

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Alfred Kerr, *Der Tag*, 12. Februar 1918 [Kerr I]

seurs. Das Theater als Selbstzweck ist für einige Jahrzehnte erledigt.²⁹⁰ Das erkennt auch Herbert Jhering, der auch publizistisch einen Umschwung in der Berliner Theaterlandschaft unterstützen wollte: „Es war unheimlich, den schwelgerischen Singsang dieser Stimme, diese Inszenierung als Ausklang eines ästhetisch romantischen Theaters am Vorabend des Umsturzes zu erleben.“²⁹¹

Auch in der nächsten Premiere, Tolstois *Und das Licht scheint in der Finsternis*, im Dezember 1918, rügt Jacobsohn Moissi als Nikoláj Ivánovitsch Saryncóv:

Moissi ist kein verwichener Rittmeister [...]. Aber auch dem Ohr genügt Moissi nicht, das er nämlich zu sehr beköstigt. Er flötet zu süß und vor allem zu gedehnt. Wie der Regisseur Reinhardt in seine Einfälle, so ist die Primadonna Moissi in ihre Tonfälle verliebt. Dieser zweifache Mangel an entsagender Sachlichkeit, auch er, hat die reizvoll gesprenkelte Aufführung gehindert, Reinhardts gute alte Zeit, an die sie vielfach erinnerte, ganz heraufzubeschwören.²⁹²

Alfred Polgar, der immer ein großer, vielleicht zu unkritischer Bewunderer von Moissis Kunst war, formuliert den gleichen Sachverhalt aus einem anderen Blickwinkel: „Für diese Rolle spielt er fast um einiges zu gut. [...] seine Kunst der gesteigerten, geschliffenen, zerbrechenden, steil aufleuchtenden, trüb-traurig verflackernden Rede scheint mir, an dieser Tolstoi-Figur geübt, ein wenig bedrückend. Vage Sehnsucht nach einem Stotterer regt sich.“²⁹³ War Jacobsohn nach den vielen Inszenierungen, in denen er Moissi bereits beurteilt hatte, fast angewidert von dessen Stimme, schätzt Polgar die Stimme als eines der größten Talente Moissis. Beide Kritiker aber sehen, daß diese Art zu sprechen in einem unüberwindbaren Gegensatz zu Moissis Rolle steht.

In dem Don-Juan-Drama *Unterwegs* von Tadeusz Rittner, das am 19. März 1919 Premiere hat, ist Moissis Darstellung eines modernen Don Juans für Jacobsohn zu süßlich. Außerdem „schleppte [er], wie gewöhnlich, zu sehr, schrie los, wo es gar nicht paßte, und wurde weit übertroffen von seinem Sekretär Werner Krauss“.²⁹⁴ Diese negative Beurteilung trifft um so härter, wenn man weiß, daß es Moissi war, der 1913 bei einem Gastauftritt in Nürnberg den jungen Werner Krauß entdeckt und ihn Max Reinhardt für ein Vorsprechen empfohlen hatte.²⁹⁵ Auch als Narr in der Neuinszenierung von Shakespeares *Wie es Euch gefällt* im Februar 1919 sieht

²⁹⁰ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 8. Bd., S. 165

²⁹¹ Braulich: Max Reinhardt, S. 196

²⁹² Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 8. Bd., S. 171 f.

²⁹³ Alfred Polgar, Weltbühne 26, 19. Juni 1919

²⁹⁴ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 8. Bd., S. 204

²⁹⁵ Krauß: Das Schauspiel meines Lebens, S. 21

Jacobsohn in Moissi einen Schauspieler, der seine Rolle verschleppt²⁹⁶, und als Posa in einer Wiederaufnahme des Don Carlos sogar einen Schauspieler, der „willkürlich schleppt“.²⁹⁷ Auch Emil Faktor schreibt rückblickend, Moissi sei in dieser Zeit und in diesen Rollen ein Schauspieler der „verführerischen Außenpracht, der den Besitz eines klangreichen Organs so hoch wertet, daß er geistige Inhalte schleppen zu dürfen glaubt, [...] der Dichterworte turmhoch aufzupflanzen vermag [...], aber von dessen steilen Höhen der Deklamation in monotone Ruhestationen des Organs abgeleitet.“²⁹⁸ Faktor bringt das äußere und innere Schleppen Moissis in Übereinstimmung: Moissi verließ sich zu sehr auf die Wirkung seiner Stimme, daß er keinerlei andere Wirkung mehr zu erzielen versuche.

Alfred Kerr empfindet Moissis schauspielerischen Stil immer häufiger als aufgesetzt. Anlässlich Moissis Auftritt in Rolf Lauckners *Der Sturz des Apostels Paulus* schreibt Kerr: „Er war, wie öfters, nicht ein vorzüglich erschütternder Darsteller; jedoch ein vorzüglicher Darsteller der Erschütterung.“²⁹⁹ Ähnlich klingt es nach der Premiere von Anton Čechovs *Ivanov* am 17. Oktober 1919 in den Kammerspielen mit Moissi in der Titelrolle:

Einen erschütterten Menschen sah man nicht – sondern ein akustisch wirksames Andeuten von Erschütterungsmerkmalen ... Alles gehörte [...] mehr zu den tonwichtigen als zu den seelenwichtigen Betrieben. Er bewegt sich gut, ohne Zwang. Sonst immer noch die gleichen Mittel; jede eindringliche Lage wird gekennzeichnet durch Stocken und ... Lächeln. Mensch, werde wesentlich!³⁰⁰

Die nächste Rolle Moissis war der Jaákob in Richard Beer-Hofmanns *Jaákobs Traum*. Alfred Kerr schreibt: „Moissi, den ich unlängst bat, wesentlicher zu werden, war jetzt ... wesentlicher. Im Anfang frauenhaft, zwischendurch geziert, – aber musikalisch von starkem Wert.“³⁰¹ Und auch Jacobsohn bescheinigt Moissi in dieser Inszenierung eine Steigerung der Darstellungskraft im Laufe der Aufführung und erwähnt weder ein Schleppen noch ein Virtuosenspiel Moissis, negative Charakteristika, die in seinen Kritiken fast schon zur Gewohnheit geworden wa-

²⁹⁶ Siegfried Jacobsohn, Weltbühne Nr. 11, 6. März 1919

²⁹⁷ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 10. Bd., S. 61

²⁹⁸ Faktor: Alexander Moissi, S. 25

²⁹⁹ Alfred Kerr, Der Tag, 28. Januar 1919 [Kerr I]

³⁰⁰ Alfred Kerr, Berliner Tageblatt, 18. Oktober 1910 [Kerr I]

³⁰¹ Alfred Kerr, Berliner Tageblatt, 8. November 1919 [Kerr I]

ren.³⁰² Aber *Jaákobs Traum* ähnelt vor allem im zweiten Teil dem Mysterienspiel *Jedermann* und nicht den klassischen Dichtungen Schillers oder Shakespeares.

Herbert Jhering beschreibt in seiner Veröffentlichung *Die zwanziger Jahre* rückblickend das Spiel Moissis nach dem Ersten Weltkrieg. Hier argumentiert er versöhnlicher, wo er früher noch unerbittlich war:

Aber sprach nicht auch Moissi aufbauend, hinaufgipfelnd? Kortner hat die Atmosphäre, das Klima, die Farbe des Wortes, weil er die Dynamik hat. Moissi hat, umgekehrt, so sehr die sinnliche Atmosphäre, so intensiv die Farbe, daß diese fast wieder dynamisch wirkt. Moissi schildert. Moissi spricht Stimmung. Moissi spricht Sprachschönheiten. Er führt das Drama durch die Lyrik nicht weiter. Er läßt es ruhen und schaltet es erst bei den Aktschlüssen wieder ein. Moissi spricht also Einlagen bei „schönen Stellen“ und baut auf, wenn die Szene dem Ende zugeht. Aber er bereitet dieses Ende nicht vor. Moissi spielt nicht rhythmisch, sondern melodisch. Das sagt nichts gegen Moissis Fedja. Aber vielleicht hat gerade der berechnete Erfolg mit dieser menschlich-schmerzlichen Tolstoi-Rolle Moissi zum Dehnen, zum Schleppen des Tons auch in anderen Rollen verleitet. Vielleicht enthielt gerade diese Rolle die Ansteckungskeime zu der Edelmutsgrippe, die unter Berliner Schauspielern grassiert. Man verwechselt Menschlichkeit mit Demut und spricht Heiligscheine.³⁰³

Die Behauptung, daß das auch von Jacobsohn diagnostizierte Schleppen an der Art Moissis liege, alle seine Figuren an seinen Fedja anzulehnen, ist interessant. Denn der Jaákob ist dem Fedja näher als der Nikita oder gar der Shylock.

Nach dem positiven Echo auf Moissis Auftritt in *Jaákobs Traum* ist die nächste große Premiere die Neuinszenierung der *Orestie* des Aischylos zur Eröffnung des Großen Schauspielhauses am 18. November 1919. Der Zirkus Schumann, in dem Reinhardt bereits seine ersten Großrauminszenierungen gezeigt hatte, wurde 1918 von Reinhardts Theater-Unternehmen erworben und durch den Architekten Hans Poelzig zu einem Arena-Theater umgebaut. Dadurch sollte Reinhardts Großraumtheater nicht mehr in einem provisorischen Raum stattfinden und so tiefer im Bewußtsein des Publikums verankert werden.³⁰⁴ Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, daß an Moissis Leistung in jeder Kritik die Sprache und Schönheit seiner Stimme hervorgehoben werden – und alles weitere zu seiner Darstellung unerwähnt bleibt. Noch bei der Premiere der *Orestie* im Jahre 1911 liegt das Hauptaugenmerk auf der Eindringlichkeit der Darstellung des gepeinigten, panischen, davonstürzenden Orestes. Neun Jahre später schreibt Paul Fechter von der Deutschen Allgemeinen Zeitung: „Moissi war in bester Stimmung: da er hauptsächlich

³⁰² Jacobsohn: *Das Jahr der Bühne*. 9. Bd., S. 45

³⁰³ Jhering: *Die zwanziger Jahre*, S. 48 f.

³⁰⁴ Huesmann: *Welttheater Reinhardt*, S. 30 ff.

als Stimme zu wirken hatte, war der Eindruck rein und stark wie lange nicht.³⁰⁵, Stefan Großmann von der *Vossischen Zeitung* lobt „Moissis silberne Posaune“³⁰⁶ und Julius Hart schreibt: „Moissis Orestes schwelgte in den Feinheiten und Zierden virtuoser Sprachtechnik. Die heroische Natur nur wußte er seiner weicher und weiblicher veranlagten Psyche nicht vollkommen abzugewinnen.“³⁰⁷

Vor allem die Kritik Harts zeichnet einen feinen Unterschied zur alten *Orestie* und beschreibt auch die Veränderung der Erwartungshaltung der Kritik Moissi gegenüber. Früher war der Leser der Zeitungskritiken noch eher dazu angehalten worden zu glauben, daß Moissi Unarten ablegen und Bühnentugenden gewinnen würde, wenn er nur noch mehr Zeit hätte, sich zu entwickeln. Wenn Alfred Kerr über Moissis Hamlet im Jahre 1909 schreibt: „Er war sogar bezaubernd ... Bloß: er war nicht dieser Mann in diesem Werk. Er wird es in Zukunft sein.“³⁰⁸, dann spricht aus dieser Kritik eine Hoffnung, die Kerr nicht mehr hatte, als er Moissi rügt: „Mensch, werde wesentlich!“³⁰⁹ Auch Julius Hart verspricht nicht, daß Moissi die feminine Art der Darstellung des Orestes nach einigen Aufführungen ablegen werde. Große Teile der Kritik haben sich mit Moissi so arrangiert, wie er ist. Hoffnungen auf schauspielerische Weiterentwicklung, wie sie noch 1911 oder 1912 zum Ausdruck gekommen waren, sind inzwischen eine Seltenheit geworden. Hier kommen zwei Faktoren zum Tragen: Moissi verliert sich zwischen 1919 und 1924 tatsächlich im virtuoson Stil und versucht eine Masche, mit der er in wenigen Rollen Erfolg hatte, auf alle anderen Rollen anzuwenden. Das funktioniert aber nur in den wenigsten Fällen. Moissi, der nicht viel vom Expressionismus hielt und der Überzeugung war, daß man die wahren Werte Reinhardts und seines Theaters bald wieder erkennen würde³¹⁰, sieht sich konfrontiert mit Schauspielern wie Ernst Deutsch und Fritz Kortner, die so ganz anders spielen als er und damit Erfolg haben. Die Dramatik, die inzwischen gespielt wird, bietet ihm keine Rollen mehr, wie sie bei Hugo von Hofmannsthal oder Leo Tolstoi zu finden sind. Vielleicht versucht er deshalb, das Beste, das er hat, immer wieder zu geben. Das Spiel Moissis, den Jacobsohn als Virtuosen abstempelt, hat sich seit 1913 tatsäch-

³⁰⁵ Paul Fechter, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 29. November 1919 [Rühle I]

³⁰⁶ Stefan Großmann, *Vossische Zeitung*, 29./30. November 1919 [Rühle I]

³⁰⁷ Julius Hart, *Der Tag*, 30. November 1919 [Rühle I]

³⁰⁸ Alfred Kerr, *Der Tag*, 19. Oktober 1909 [Kerr I]

³⁰⁹ Alfred Kerr, *Berliner Tageblatt*, 18. Oktober 1910 [Kerr I]

³¹⁰ Rohrer: *Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi*, S. 72

lich kaum verändert und das sehen natürlich auch die Kritiker. Man kann nicht einmal von Stagnation auf hohem Niveau sprechen, da die Rollen, so wie Moissi sie angeht, zwangsläufig scheitern müssen.

Ein anderer Punkt ist aber, daß die Berliner Kritik Moissis langsam überdrüssig wird. Bis 1913 hatte sie seine Entwicklung mit ihrer Kritik begleitet und ihn als Exponenten des Reinhardt'schen Theaters positiv besprochen. Nun aber sehen die meisten Rezensenten, daß Moissi, verglichen mit anderen Schauspielern, an Profil verliert. Das kommende Theater wird nicht mehr das Theater des Alexander Moissi sein, der an Stellen, an denen er früher verzaubert hatte, nur noch versucht, Effekte zu haschen. Abzusehen war diese Entwicklung schon früh. Siegfried Jacobsohn beispielsweise hatte Moissi bereits anläßlich mehrere Inszenierungen im Jahre 1912 vor den Gefahren gewarnt: vor Überlastung, vor dem Abgleiten in stumpfe Pose und leeres Spiel. Diesen Fall sieht er eingetreten, als Moissi erstmals als Shylock auf der Bühne steht, und das hebt er in den Kritiken zu den darauffolgenden Inszenierungen immer wieder hervor. Aber man liest auch Lange- weile in diesen Kritiken und man erkennt, daß viele Rezensenten genug hatten von Moissis Spiel.

Diesen Eindruck unterstreicht ein Kommentar Jacobsohns zu Moissis Hamlet, der wie die *Orestie* von Reinhardt ebenfalls für das Große Schauspielhaus neu inszeniert und im Januar 1920 erstmals aufgeführt wird: „Moissis Hamlet ist zweimal in meinem ‚Max Reinhardt‘ und einmal im dritten ‚Jahr der Bühne‘ beschrieben. Beim vierten Mal hatte er obendrein alle Nachteile, die zu befürchten sind, sobald eine Damaszenerklinge eine Festung zu berennen versucht.“³¹¹ Auch Herbert Jhering schreibt über Moissi: „Wenn Hamlet stiller und geistiger wurde, wurde Moissi stumpfer. Man spürt nicht [...] den seelischen und intellektuellen Prozeß hinter den Worten, sondern nur die fertigen Worte selbst.“³¹² Man glaubt, eine Kritik zur Premiere des Jahres 1909 zu lesen. „Umrißkünstler“³¹³ nennt ihn Alfred Kerr diesmal, „Freuden fürs Ohr“.³¹⁴ Für Emil Faktor ist der einzige Unterschied zu seinem damaligen Hamlet „ein Mehraufwand an Schritten und Stimmkraft“.³¹⁵

³¹¹ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne. 9. Bd., S. 74

³¹² Herbert Jhering, Der Tag, 20. Januar 1920 [Jhering I]

³¹³ Alfred Kerr, Berliner Tageblatt, 19. Januar 1920 [Kerr I]

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Faktor: Alexander Moissi, S. 27

Die Uraufführung des Dramas *Der weiße Heiland* von Gerhard Hauptmann am 28. März 1920 im Großen Schauspielhaus mit Moissi als Aztekenhäuptling Montezuma ist für die Kritik ein Grund, sich spottend über Moissis „trippelndes Hutzelweib“³¹⁶ auszulassen. „Kindlichkeit mit Mätzchen“³¹⁷ schreibt Herbert Jhering, „Parodie. Moissi wurde albern, wo er simpel, lächerlich, wo er rührend und peinlich, wo er christushaft wirken sollte.“³¹⁸ Für Emil Faktor ist Moissis Montezuma ein „expressionistisches Mißverständnis mit glucksendem Lachen, Trippelschritt und Beingezitter.“³¹⁹ Norbert Falks Anmerkung „Moissis Feinnervigkeit und lyrische Weichheit kommt der mild passiven Gestalt des mystisch ergebenen Montezumas wundersam entgegen.“³²⁰ klingt nach all den anderen Kritiken nur noch wie eine wohlwollende Schadensbegrenzung.

Betrachtet man die drei Jahre nach Moissis Rückkehr nach Berlin, so fällt auf, daß er sich mit keiner Neuproduktion etablieren kann. Alle Rollen der Jahre 1917 bis 1920, die Moissi nicht bereits vor dem Ersten Weltkrieg gespielt hatte, verschwinden entweder nach einiger Zeit wieder von der Bühne, oder Moissi wird sehr bald von einer anderen Besetzung abgelöst.³²¹ Die letzte Tat Reinhardts in der Spielzeit 1919/20 ist Shakespeares *Julius Caesar*, auch dieses Drama inszeniert im Großen Schauspielhaus. In der Premiere am 28. Mai 1920 gibt Moissi den Marcus Antonius: „Moissi war nicht mehr als der Techniker der Rhetorik des Marc Anton, ein knabenhafter Schwärmer, nicht der leuchtende, flammende Mann.“³²² schreibt Norbert Falk. Und Emil Faktor bemerkt zu Moissis Darstellung:

Eigentlich hat mir Moissi diesmal nur in den wenigen Momenten gefallen, wo er dem Schatten des gemordeten Caesar ganz intern, abseits von den Ohren der Zuhörer opfert. Hier war er starkes, unkomödiantisch gelöstes Gefühl. [...] Der Künstler war diesmal von einer merkwürdig kühlen Sachlichkeit, die jeden Satz auf die Stichhaltigkeit der Argumente

³¹⁶ Alfred Kerr, Berliner Tageblatt, 29. März 1920 [Kerr I]

³¹⁷ Herbert Jhering, Berliner Börsen-Courier, 29. März 1920 [Rühle I]

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Faktor: Alexander Moissi, S. 43

³²⁰ Norbert Falk, BZ am Mittag, 29. März 1920 [Rühle I]

³²¹ Zwar war Moissi ein ‚Premierendarsteller‘, aber die Laufzeit der meisten Stücke unterschritt dennoch das Normalmaß. Länger als einen Monat bleibt er nur in vier Stücken besetzt (wobei über die Häufigkeit der Aufführungen in dieser Zeit nichts ausgesagt werden kann): *Der Lebende Leichnam*, *Und das Licht scheint in der Finsternis*, *Ivanov* und *König Ödipus* (Premiere am 6. März 1920)

³²² Norbert Falk, BZ am Mittag, 29. Mai 1920 [Rühle I]

zu untersuchen schien, wobei alle köstlichen Beiklänge von Ironie und Sarkasmus verloren gingen.³²³

Der Inszenierung von *Julius Caesar* folgen im September noch Neuinszenierungen von *Romeo und Julia* und *Jedermann* im Großen Schauspielhaus. Am 1. Oktober 1920 gibt Reinhardt die Leitung seiner Berliner Bühnen an Felix Hollaender ab.³²⁴ Der Versuch, an Erfolge der Vorkriegszeit anzuknüpfen, scheitert sogar bei Wiederaufnahmen von ehemals erfolgreichen Inszenierungen wie der *Orestie*. Die Toleranz gegenüber Moissis Eigenheiten hat in der Kritik spürbar abgenommen, ebenso wie die Akzeptanz des Theaters von Max Reinhardt. Dieser muß sich damit abfinden, daß das Theater, das er im Großen Schauspielhaus spielen wollte, nicht mehr zeitgemäß ist. Seit einem Jahr regiert Jessner im Staatstheater. Max Reinhardt hingegen verläßt Berlin im Jahre 1920, um in Österreich zu arbeiten. In Wien wird auch Moissi bei seinen Gastauftritten von Publikum und Presse gefeiert als Künstler der Sprache. Dennoch bleibt er in Berlin – vorerst.

3.7.2 Langsamer Abschied von Reinhardt (1920 bis 1924)

Auch wenn Reinhardt Berlin 1920 verläßt, arbeitet Alexander Moissi weiterhin mit ihm zusammen: bei der Neuinszenierung des *Jedermann* zur Eröffnung der ersten Festspiele in Salzburg. Der Plan, jährliche Festspiele in Salzburg zu etablieren, bestand seit geraumer Zeit: schon 1917 wird der Verein „Salzburger Festspielhaus-Gemeinde“ gegründet, in dessen Kunstrat 1918 Max Reinhardt und Richard Strauss, 1919 zusätzlich Hugo von Hofmannsthal und Alfred Roller berufen werden.³²⁵ Das erklärte Ziel vor allem von Hofmannsthal und Reinhardt ist die Erneuerung der alten Volksspiele und des mittelalterlichen Mysterienspiels, eine Idee, die schon in Reinhardts Theorien zum Theater der Fünftausend begründet liegt. Hugo von Hofmannsthals Idee einer Wiederbelebung des barocken Welttheaters korrespondiert mit diesen Gedanken Reinhardts. Erstmals am 22. August 1920 wird der *Jedermann* in Salzburg aufgeführt. Da es zu diesem Zeitpunkt das geforderte Festspielhaus noch nicht gibt, wird als Freiluftinszenierung auf dem Domplatz gespielt. Moissi übernimmt auch hier die Titelrolle, Johanna Moissi-

³²³ Emil Faktor, Berliner Börsen-Courier, 28./29. Mai 1920 [Rühle I]

³²⁴ Fuhrich und Prossnitz (Hg.): Die Träume des Magiers, S. 83

³²⁵ Zur Entstehung der Salzburger Festspiele: Steinberg: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele, bes. S. 52–57

Terwin spielt die Buhlschaft, Werner Krauß sowohl Tod wie auch Teufel, Heinrich George den Mammon, Helene Thimig die Guten Werke und Hedwig Bleibtreu den Glauben. Oscar Bie schreibt zu Moissis Leistung: „Moissi sprach und fühlte den Jedermann.“³²⁶, und der Rezensent des Neuen Wiener Tageblattes bemerkt: „Alexander Moissi in der Hauptrolle des durch die höchsten Lebensfreuden hastenden, von den schmerzlichsten Todesqualen gepeinigten und schließlich erlösten armen Mannes, sprach die akademisierten Verse und spielte mit einer Vollendung, die des grandiosen Milieus würdig war.“³²⁷ Der Jedermann ist eine Rolle, die wie auf Moissi zugeschnitten ist, das erkennt auch der Rezensent der *Wiener Zeitung*: „Dann erschien Alexander Moissi und sang das fromme Lebenslied des prassenden, leichtblütigen, reichen Mannes, der inmitten des Gastmahles vom Tod auf die Reise gebeten wird. Alle Schwächen des Künstlers, sein Feminismus, seine Virtuosenart, seine Verkünstelung wirken hier bildhaft überzeugend.“³²⁸ Auch in der folgenden Festspielsaison 1921 ist Moissi auf dem Domplatz der Jedermann. Nachdem das Stück vier Jahre nicht auf dem Salzburger Spielplan gestanden war, wird es 1926 wieder aufgenommen. Auch zwischen 1926 und 1931 ist Moissi der Jedermann-Darsteller in Salzburg bis er 1932 von Paul Hartmann abgelöst wird.³²⁹

Moissis Stammhaus bleibt allerdings auch nach Max Reinhardts Rückzug 1920 das Deutsche Theater in Berlin und seine Neben Bühnen. Am 18. Oktober 1920 hat der „Russen-Abend“³³⁰ Premiere. Moissi spielt dabei in einer Vorstellung zwei Rollen: den Wanderburschen in *Er ist an allem schuld* von Tolstoi und Gogols Icharëv in *Der Spieler*. Die Rolle des Wanderburschen, der von einer Bauernfamilie über Nacht aufgenommen wird, und seine Gastgeber zum Abschied vor lauter Hunger bestiehlt, ist, so schreibt Moissis Frau, immer die Lieblingsrolle ihres Mannes gewesen.³³¹ Die Nähe zum Fedja, die auch in den Besprechungen zu anderen Tolstoi-Inszenierungen immer erwähnt wird, ist auch hier wieder konstituierendes Moment in Moissis Darstellung. Der Russen-Abend geht bis September 1922 mehr als sechzigmal über die Bühne, wobei Moissi die Rolle des Icharëv in

³²⁶ Oscar Bie, *Münchener Zeitung*, 27. August 1920 [Rühle I]

³²⁷ *Ld.*, *Neues Wiener Tageblatt*, 23. August 1920 [Rühle I]

³²⁸ R. Holzer, *Wiener Zeitung*, 26. August 1920

³²⁹ Prossnitz: *Jedermann*, S. 22

³³⁰ Reich: *Im Wettlauf mit der Zeit*, S. 156

³³¹ Moissi-Terwin: *Er ist an Allem schuld*. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,11]

Gogols *Der Spieler* bereits nach einigen Vorstellungen wieder abgibt – den Wanderburschen aber spielt er weiterhin. Die Nähe zum *Lebenden Leichnam* erkennt auch Siegfried Jacobsohn, der in seiner Kritik außerdem schreibt: „Die Kammer-spiele haben gewiß keinen anderen Ehrgeiz gehabt, als für ihre Zugkraft Moissi ein paar dankbare Rollen zu finden. Das ist geglückt.“³³²

Am 5. November 1920 folgt die Uraufführung von Georg Kaisers *Europa* in der Regie von Karl-Heinz Martin, ein Stück, das weitaus weniger erfolgreich ist als der Russen-Abend: bis zum 20. November spielt Moissi in acht Aufführungen im Großen Schauspielhaus den Zeus, und erntet ob der „Armut der Rolle“³³³ sogar Mitleid: „Ein paar Schauspieler hätten ein besseres Schicksal verdient, als sich für solche Kunstbarbareien abzurackern.“³³⁴

Im Januar 1921 hat, wie der Russen-Abend in der Regie Bernhard Reichs, ein Abend mit zwei Stücken Hugo von Hofmannsthal – *Der Abenteurer und die Sängerin* und *Florindo* – Premiere in den Kammerspielen. Wie Felix Hollaender an Arthur Schnitzler schreibt, wurden diese Stücke ausgewählt, da „Moissi in dieser Spielzeit noch keine einzige seinem Wunsche entsprechende Rolle gespielt hat.“³³⁵ Hofmannsthal selbst besucht zu diesem Zeitpunkt zufällig Berlin und schreibt kurz darauf an Gräfin Degenfeld: „In Berlin fand sich das ehemals Reinhardt'sche Theater in einem Zustand von Desorganisation, fast gespenstisch; sie spielen, ohne daß sie überhaupt daran gedacht hätten, mirs mitzuteilen, übermorgen den ‚Abenteurer‘ und die Florindo-scenen (erste Entwürfe zur Christina)“.³³⁶ Dieser Themenabend wird zwischen dem 7. und dem 31. Januar an fünfzehn Abenden gegeben, ist damit bei weitem nicht so erfolgreich wie der Russen-Abend und spiegelt so auch die Unordnung wieder, die Hofmannsthal im Deutschen Theater vorgefunden hatte. Diese Unordnung ist symptomatisch für das Deutsche Theater nach dem Weggang Max Reinhardts. Felix Hollaender kann es weder künstlerisch noch organisatorisch zusammenhalten.

³³² Siegfried Jacobsohn, Weltbühne Nr. 44, 28. Oktober 1920

³³³ Siegfried Jacobsohn, Weltbühne Nr. 47, 18. November 1920

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Hollaender an Schnitzler, 7. Februar 1921. In: Schnitzler: Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern, S. 94

³³⁶ Hofmannsthal an Degenfeld, 3. Januar 1921. In: Hofmannsthal und Degenfeld: Briefwechsel, S. 423

Nach dieser flauen Spielzeit in Berlin verbringt Moissi den Rest des Jahres 1921 auf Tournee durch Europa: mit den *Gespenstern*, *Romeo und Julia*, *Hamlet*, dem *Lebenden Leichnam* und anderen Rollen bereist er Kopenhagen, Oslo, Stockholm, Prag und Wien, wo er zusätzlich unter der Regie von Josef Danegger als Othello debütiert. Im Sommer spielt er den Jedermann, zur Jahreswende tritt er in Rumänien auf, um dann erneut nach Oslo und Kopenhagen zu reisen.³³⁷

Erst am 13. August 1922 spielt Moissi nach einem Jahr wieder unter der Regie Max Reinhardts in Salzburg als Bettler in Hofmannsthals *Salzburger Großem Welttheater*. Hugo von Hofmannsthal beschreibt seine Bearbeitung des alten Stoffes aus Calderóns *Das Große Welttheater* als Versuch, dem „Welttheater, auf welchem die Menschen vor Gott ihr Lebensspiel aufführen, einen neuen Gehalt zu geben, worin der Zeitgeist zum Ausdruck käme, ohne von dem volksmäßigen, in sinnfälligen Bildern sich auswirkenden Stil abzugehen.“³³⁸ So steht auch diese Inszenierung in der Tradition von Reinhardts und Hofmannsthals Versuchen einer Aktualisierung tradierter Stoffe als moralischem Zeigefinger für die damalige Gesellschaft. Mit seiner Darstellung des Bettlers, der sich gegen die Weltordnung und die ihm darin zugedachte Rolle auflehnt, bevor er eine wundersame Läuterung erfährt, gelingt dem Schauspieler etwas, was ihm in Berlin längere Zeit nicht mehr geglückt war: „Moissi als Bettler ist die große Nummer des ‚Welttheaters‘. Kraft und Manier geben seinem Spiel die starke persönliche Note, sein Aufruhr ist wild, sein Schmerz schneidet messerscharf.“³³⁹ schreibt Alfred Polgar. Raoul Auernheimer fügt hinzu: „Man kann die äußerste mögliche Herabgekommenheit eines Menschen nicht wahrer, die Auflehnung nicht blutiger, die schließliche Läuterung nicht überzeugender malen, als es Moissi in den verschiedensten Phasen seiner Rolle tut.“³⁴⁰ Gusti Adler, eine enge Vertraute Max Reinhardts, schreibt zu Moissis Darstellung des Bettlers: „Ein Triumph für seine Schauspielkunst, daß man seiner schwächtigen Gestalt die revolutionäre Kraft des Getretenen, die furchtbare Drohung des Verzweifelten glaubte. Er schien in der atemlosen Spannung der Visionsszene vor den Augen der Beschauer zu wachsen.“³⁴¹

³³⁷ Weigel: Alexander Moissi, attore, S. 54–56

³³⁸ Hofmannsthal: Das Salzburger große Welttheater, S. 269 f.

³³⁹ Alfred Polgar, Quelle unbekannt, undatiert [Rühle I]

³⁴⁰ Raoul Auernheimer, Neue Freie Presse Wien, 17. August 1922 [Rühle I]

³⁴¹ Adler: ... aber vergessen sie nicht die chinesischen Nachtigallen, S. 126

Diesem Erfolg schließt sich eine weitere Zusammenarbeit mit Reinhardt an: die Premiere von Johann Wolfgang von Goethes Drama *Clavigo* im Redoutensaal der Wiener Hofburg am 13. September 1922. „Eine außerordentliche Leistung“³⁴² wertet die Wiener Kritik Moissis Darstellung, eine „meisterliche, einheitliche Leistung“.³⁴³ Alfred Polgar allerdings sieht diese Darstellung mit anderen Augen: „Er ist vom Fleck weg müde, schwermütig, vergrämt. Den im Antlitz versammelten Weltschmerz wischt kein noch so strahlendes Lächeln fort. Moissi ist in letzter Zeit an zu vielen Kreuzen gegangen. Die Haltung wird er nicht mehr los, das seitwärts fallende Haupt, den Blick: Herr, warum hast du mich verlassen.“³⁴⁴ Man könnte diese Ausführungen auch auf Moissis Situation in Berlin beziehen. Aber es handelt sich nur ein altbekanntes Phänomen: „Rhetorische Geschmeidigkeit, Hingabe an den dramatischen Augenblick, Fülle und Farbigkeit des Spieldetails sind bei Moissi selbstverständlich. Dennoch glaube ich, daß ihn der *Clavigo* langweilt. Er geht zu oft uninteressiert neben der Rolle, ein Schatten, dem das Subjekt abhanden gekommen ist.“³⁴⁵

Im November 1922 kehrt Moissi nach Berlin zurück, um im Deutschen Theater unter der Regie Berthold Viertel die Titelrolle in Shakespeares *Richard II.* zu spielen. Niederschmetternd liest sich das Urteil Jacobsohns:

Wie im Schlafrock saß auf dem Thron ein müder, spielerischer, weibischer Aesthet; [...] Es will was heißen, daß selbst Wilhelms des Zweiten Erinnerungen keine so heftige Attacke gegen den Monarchismus reiten wie diese Darstellung Richards des Zweiten. [...] Ein Tenor entfaltet, unbekümmert um das Werk und um die Partner, ein paar Stunden seine Stimme, die er selbst noch schöner, viel, viel schöner findet als der Hörer. Er ist von keinem Vokal herunterzukriegen. [...] Aber der Fall ist für Scherze zu traurig. [...] Der Wandervirtuose geht auf Solisteneffekte, nicht auf Menschengestaltung, nicht auf eine Gesamtwirkung aus.³⁴⁶

Alfred Döblin beschreibt das Gleiche, allerdings ohne es zu werten: „Man kennt die Weise, man kennt den Ton. [...] Moissi sang die Rolle. So feminin hat man Moissi nie gesehen wie diesmal.“³⁴⁷ Fritz Engel hingegen findet Gefallen an Moissis Auftritt: „Aber Moissi strahlt in Fülle und Glanz. Erst ein Weibmann, die schwarze Tücke goldblond maskiert, darum doppelt gefährlich, offenbart eine

³⁴² Autor unbekannt, Quelle unbekannt, 1922 [Rohracher]

³⁴³ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, 16. September 1922 [ÖTM Moi 14/A13/41]

³⁴⁴ Alfred Polgar, *Weltbühne* 41, 12. Oktober 1922

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Siegfried Jacobsohn, *Weltbühne* Nr. 48, 30. November 1922

³⁴⁷ Alfred Döblin, *Prager Tageblatt*, 19. November 1922 [Döblin]

Bestienseele immer noch hinter lächelndem Gesicht.“³⁴⁸ Aber Döblin und Engel haben augenscheinlich sowohl eine andere Auffassung zur Interpretation der Rolle, als auch eine andere Einstellung zur Schauspielerei Moissis. Vor allem Engel ist bekannt für seine „gütige Betrachtungsweise“.³⁴⁹ Das Publikum in Berlin ist mit seiner Meinung eher auf der Seite Jacobsohns. Die Inszenierung von *Richard II.* bringt es nur auf zehn Aufführungen.

Im April und im Mai 1923 folgen zwei Neuinszenierungen am Deutschen Theater: Schillers *Don Carlos* und *Der Graf von Charolais* von Richard Beer-Hofmann. Auch hier spielt Moissi die Rollen ‚en bloc‘, so daß *Don Carlos* bereits nach einem Monat abgespielt ist. Fritz Engel schreibt zu *Der Graf von Charolais* sichtlich erfreut über Moissis Rückkehr: „Und Moissi: er ist der Zauberer der dastellerischen Harmonien, mit seinem Eindringen in die Worte des Dichters, mit seinem klingenden Gleitflug darüber hin. Wie schön bringt er die Elegie des ersten Aktes; da ist er der Tolstoianer. Dann, mit dem Stück, wächst auch die streitbar männliche Kraft. Zuletzt ist er großes und glänzendes Orchester.“³⁵⁰ In einer Kritik Döblins vom 25. Mai 1923 hingegen heißt es: „Moissi vertraut nun völlig [...] auf sein Organ, auf seine Routine. Er leiert, pastorisiert. Ersichtlich geht ihn seine Rolle gar nichts an. Man kann ihm, ohne daß er (und der Zuhörer) es merkt, einen Kurbericht oder Speisezettel soufflieren.“³⁵¹

Erst im April 1924 kehrt Moissi von einer ausgedehnten Gastspielreise zurück nach Berlin. Er spielt Alfons VIII. in der *Jüdin von Toledo*. Die Inszenierung wird in zwölf Aufführungen vom 12. April bis zum 1. Mai 1924 am Deutschen Theater gezeigt. Und wieder ist es Fritz Engel, der Moissis Auftritt mit Wehmut kommentiert:

„Alexander Moissi ist der König Alfons. Er hat ihn noch nie in Berlin gespielt, wie er uns überhaupt für Neuschöpfungen verlorengegangen ist. Er zeigt ihn auf Gastspielen, und von der Abhobelung, die das Wandernetier mit sich bringt, ist einiges zu spüren. Aber auch der ganze Moissi ist wieder da, er selbst und seine Gemeinde und der durch keine kritische Vokabel feststellbare Leuchtglanz, der von ihm ausgeht. Ein Manneshaupt, schon angefurcht, aber mit sprühenden Augen, sitzt nun auf dem schwächtigen, biegsamen Knabenkörper. [...] Er spielt das Drama der Selbstschau und Läuterung. Seltsam und schön: von Grillparzer zu Tolstoi wird eine Brücke gebaut.“³⁵²

³⁴⁸ Fritz Engel, Berliner Tageblatt, November 1922 [ÖTM Moi 7/A4/92]

³⁴⁹ Rühle: Theater für die Republik. 2. Bd., S. 1163

³⁵⁰ Fritz Engel, Berliner Tageblatt, 15. Mai 1923 [ÖTM Moi 7/A4/103]

³⁵¹ Alfred Döblin, Prager Tagblatt, 25. Mai 1923 [Döblin]

³⁵² Fritz Engel, Berliner Tageblatt, April 1924 [ÖTM Moi 7/A4/127]

Herbert Jhering, jünger und kritischer als Engel, sieht Moissis Alfons ganz anders: „Er spricht phonetisch den auswendig gelernten Text. Aber obwohl das Publikum heute noch tobt, wenn er die Stimme hebt und Arien schmettert – die Zeit ist bald vorbei. Manieriertheiten, so sehr sie Augenblickserfolge begünstigen, nützen sich schnell ab.“³⁵³ Diese zwei Positionen zeigen, wie groß der Unterschied zwischen Moissis altem Publikum und den Anhängern eines neuen Theaters in der Weimarer Republik ist. Fritz Engel, der übrigens der einzige war, den Moissis Osvald 1906 nicht völlig überzeugt hatte, klammert sich nun an den Schauspieler wie an ein Relikt aus guten alten Tagen. Wäre Jhering der einzige, der Moissi als effekthaschenden Virtuosen beschreiben würde, so könnte man von einem grundlegenden Unterschied in der Auffassung von Schauspielerei sprechen. Aber wie die Kritiken zu den vorangegangenen Aufführungen gezeigt haben, steht er mit seiner Meinung nicht allein.

Am 2. Mai folgt die Premiere eines Moissi-Abends – ähnlich dem Russen-Abend von 1920 – bestehend aus Arthur Schnitzlers *Paracelsus* und einer Neuinszenierung von Tolstois Komödie *Er ist an allem schuld*, die Moissi bereits 1920 gespielt hatte. Der Abend erlebt bis zum 13. Mai 1924 sieben Aufführungen. Die vorerst letzte Rolle Moissis am Deutschen Theater war der Prometheus in Aischylos’ *Der gefesselte Prometheus* in der Regie von Wilhelm Leyhausen. Von diesem Stück, das am 17. Mai 1924 Premiere hatte, werden neun Aufführungen gespielt, bis am 26. Mai 1924 der letzte Vorhang fällt. Mit dieser Inszenierung endet Moissis lange Karriere als fester Darsteller im Ensemble des Deutschen Theaters Berlin.

Der Abschied Moissis von Reinhardts Bühnen ist kein harter Schnitt, wie ihn Reinhardt selbst mit seiner Hinwendung zu Österreich vollzogen hatte, sondern ein langsamer Prozeß. Nach Moissis Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft kann man von einem Versuch sprechen, an alte Größe anzuknüpfen, der aber scheitert. Die Gründe für dieses Scheitern sind vielfältig. Natürlich spielt die politische Lage und die kulturelle Neuorientierung im Nachkriegsberlin eine Rolle, aber auch die Tatsache, daß sich Max Reinhardt schon in den Jahren 1918 und 1919 immer mehr seiner Arbeit in Österreich zuwendet. Reinhardt ist nicht mehr der unumstrittene Bühnenkönig Berlins – die zwanziger Jahre mit ihrer heterogenen Kultur-

³⁵³ Herbert Jhering, Berliner Börsen-Courier, 14. April 1924 [Jhering II]

und Kunstlandschaft treiben andere Blüten. Das Theater Reinhardts hat den Makel, schon in Wilhelminischer Zeit groß geworden zu sein, und wirkt auf die jüngeren Theatergänger staubig und antiquiert. Als Reinhardt sich ganz aus Berlin zurückzieht, bleibt Moissi seinem Stammhaus zwar weiterhin treu, forciert aber sein Tourneeschauspielertum. Seine Pflichten in Berlin nimmt er nur noch in Form von Aufführungsreihen wahr. So läßt sich ab Ende 1920 verstärkt beobachten, daß Moissi nur En-Suite-Vorstellungen und Themenabende spielt, für die er ein oder zwei Monate in Berlin auf der Bühne steht, und dann Verpflichtungen in anderen Städten, vor allem in Wien, wahrnimmt. Das kann er sich durchaus leisten, denn die neuen Rollen, die er spielt, bleiben alle nicht lang auf dem Spielplan. Erfolge feiert Moissi nur noch in Österreich und in Zusammenarbeit mit Reinhardt: beim Gastspiel im Redoutensaal der Wiener Hofburg oder bei den Salzburger Festspielen.

In Berlin stehen für Moissi Rollen auf dem Spielplan, die, wie im Falle des Russen-Abends, die sowohl ihm wie auch ‚seinem‘ Publikum Freude bereiten, und denen auf kurze Zeit finanziell ein guter Ertrag prophezeit werden kann. Inszenierungen von Klassikern, wie *Richard II.* oder *Der gefesselte Prometheus* dagegen können sich nicht halten, das beweist ein Blick auf Presse und Laufzeit. Die neuen Rollen, die Moissi spielt, sind selten erfolgreich. Solch große Erfolge wie *Gespenster*, *Der Arzt am Scheideweg* oder *Der Lebende Leichnam* bleiben ihm nach dem Ersten Weltkrieg verwehrt. Mit dem vorübergehenden Ende von Max Reinhardts ernsthaftem Engagement in Berlin und mit dem Einzug einer neuen Theaterkultur in der Hauptstadt wandelt sich Moissis Status vom Schauspieler ersten Ranges zum Tourneespieler.

Auch läuft er zunehmend Gefahr, in Pose und manieriertes Spiel abzugleiten. Er macht es sich zu leicht und läßt die alte Leidenschaft, die Freude am theatralen Spiel, vermissen. Oft spielt er gar nicht mehr, sondern singt seine Partien virtuosengleich ohne viel Interesse. „Moissi hatte damals schon den Zenith seines Ruhms überschritten. Anbeterinnen und Anbeter stammten aus saturierter, verfetteter Bourgeoisie oder aus gierigen Raffke-Schichten. Die Intelligenz, die Heidegger, Proust, Döblin las, akzeptierte ihn nicht mehr. Die nüchtern denkende Jugend meinte hochmütig, er wäre altmodisch.“³⁵⁴ Zwar ist diese Anmerkung

³⁵⁴ Reich: Im Wettlauf mit der Zeit, S. 164

Bernhard Reichs ideologisch gefärbt, trifft aber dennoch den Kern der Sache. Und auch der von der Intelligenz gelesene Alfred Döblin schließt seine Kritik zu *Der Graf von Charolais* mit den Worten: „Unverändert das Publikum. Das klatschte, weil Moissi auf dem Zettel stand.“³⁵⁵

3.8 Der Meister und Moissi – zur Zusammenarbeit von Max Reinhardt und Alexander Moissi

Irgendwie gehörten Moissi und Reinhardt organisch zueinander. Er war Reinhardts Schauspieler, insofern er sich von privater Zimperlichkeit nicht hemmen ließ und seine Seele dem Publikum preisgab. Ein naives theatralisches Temperament, die dramatisch-leidenschaftliche Kantilene, die jähe Geste, verliehen der psychologischen Wahrheit der Gefühle und Erlebnisse einen poetischen Glanz. Die artistische Wahlverwandtschaft unterstrich eine gewisse Ähnlichkeit im Schicksal der beiden Künstler. Beide, welche den Wettlauf mit der Zeit etwa zwei Jahrzehnte erfolgreich hielten, mußten in den zwanziger Jahren ausscheiden – nicht weil das Talent einschrumpfte, sondern weil sie die Zeit nicht mehr verstanden, sondern weil sie das Erworbene nicht mehr vermehren wollten oder konnten. Beide waren davon überzeugt, daß die expressionistische Mode bald abklingen werde und sie die alte Herrscherposition wieder einnehmen könnten.³⁵⁶

Wenn man die künstlerischen Lebensläufe Moissis und Reinhardts vergleicht, erkennt man tatsächlich eine erstaunliche Parallelität. Die Karriere des Schauspielers Moissi war in starkem Maße von der Karriere des Regisseurs Reinhardt abhängig. Zwischen den Jahren 1903 und 1914 spielt Alexander Moissi in sechzig Inszenierungen an den Bühnen Max Reinhardts. Von diesen sechzig Inszenierungen wurden dreiundvierzig von Reinhardt selbst geleitet, in nur siebzehn Inszenierungen arbeitet Moissi mit anderen Regisseuren, v. a. mit Reinhardts rechter Hand, Felix Hollaender. „Ist der liebe Gott einem Schauspieler ganz besonders gewogen, so schickt er ihn zu Max Reinhardt (mich hat er so lieb gehabt). Und mit so hoher Empfehlung nimmt ihn Max Reinhardt (der Gott kennt) bei der Hand und führt ihn den Weg, der ihn zur Offenbarung seiner Pracht zwingt.“³⁵⁷ schreibt Moissi in den zwanziger Jahren über die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt.

Dennoch gibt es nicht übermäßig viele Zeugnisse, die die Zusammenarbeit Moissis mit Max Reinhardt beschreiben. Wenn sich Reinhardt zu Moissi äußert,

³⁵⁵ Alfred Döblin, Prager Tageblatt, 25. Mai 1923 [Döblin]

³⁵⁶ Reich: Im Wettlauf mit der Zeit, S. 169

³⁵⁷ Moissi: Lügt der Schauspieler, S. 96

dann tut er es meist im Zusammenhang mit seinem Ensemble³⁵⁸ oder in finanziellen Zusammenhängen.³⁵⁹ In einem Brief an Hollaender erwähnt Reinhardt zudem einmal, daß Moissi ein „besonders schlechte[r] Lerner“³⁶⁰ sei, um dessentwillen Proben für ein Stück schon einmal länger als drei Wochen dauern – eine Zeit, in der weder der teuer bezahlte Schauspieler noch Reinhardt selbst als Regisseur anderweitig zum Einsatz kommen könnten.

Aber auch ohne weitere Zeugnisse erkennt man die unschätzbare Bedeutung des Regisseurs Max Reinhardt für den Schauspieler Alexander Moissi. Die Anfangsjahre in Berlin hätte Moissi ohne die Rückendeckung Reinhardts nicht überstanden. Zwar wurde bereits festgestellt, daß nicht alle Kritiken in den ersten Jahren Moissis in Berlin negativ waren, aber es bleibt dennoch unbestritten, daß Reinhardt durch sein zähes Festhalten Moissis Weg ungemein erleichtert hat. Dem Durchbruch Reinhardts als Regisseur mit seiner Inszenierung von Shakespeares *Sommernachtstraum* im Januar 1905 folgt der erste Erfolg Moissis auf dem Fuße: spätestens³⁶¹ mit Reinhardts Inszenierung der *Gespenster* im November 1906. In beinahe allen großen Inszenierungen, die Reinhardt im Laufe der folgenden Jahre gestaltet, spielt Moissi tragende Rollen und wird so zu einem seiner wichtigsten Schauspieler. Reinhardt besetzte bekanntlich jede Rolle sehr bewußt: „Schon während er ein Stück las, wußte er, welche Schauspieler ihm für welche Rollen zur Verfügung standen und was diese Schauspieler konnten und was nicht.“³⁶² Die Häufigkeit, in der Moissi bei Reinhardt auftritt, spricht auch für die Wichtigkeit des Schauspielers für den Regisseur. In einem Gespräch mit Emil Faktor erwähnte Reinhardt einst, daß er die Rolle des Fedja im *Lebenden Leichnam* gerne selbst gespielt hätte. „Auf meine Frage: ‚Warum denn nicht?‘ kam die Antwort: ‚Ich habe einen Schauspieler ...‘ Handbewegung und der in Traumrichtung sich verlierende Blick lieferten den Kommentar dazu, daß er einen Inbegriff von

³⁵⁸ „Ich erinnere von ersten Kräften hier nur an Pallenberg, Frau Konstantin, Moissi, Frau Körner, Hermann Thimig und Helene Thimig, Pünkösdy, Schildkraut, Kühne und Ernst Deutsch“, Reinhardt an Künzelmann, 21. Juli 1918. In: Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann, S. 222

³⁵⁹ „[...] daß Moissi vom Deutschen Theater in Berlin pro Gastspielabend zwei- bis dreitausend Mark erhält.“, Reinhardt an Künzelmann, 21. Juli 1918. In: Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann, S. 223

³⁶⁰ Reinhardt an Hollaender, 9. August 1917. In: Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann, S. 126

³⁶¹ Manchmal wird bereits die Aufführung von Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx* als „Durchbruch“ Moissis gewertet; Bab: Kränze dem Mimen, S. 352

³⁶² Thimig: Wie Max Reinhardt lebte, S. 79

Schauspielkunst meine.“³⁶³ Von mangelnden Alternativen in der Besetzung ist keinesfalls die Rede, sondern von einer gezielten Auswahl, ja beinahe von der Wahl eines schauspielerischen Alter Egos. Als es Schwierigkeiten mit der Besetzung Moissis für den Part des Bettlers im *Großen Salzburger Welttheater* gibt, schreibt Hermann Bahr an Johanna Moissi-Terwin: „Denn nach Ihrem lieben Brief darf ich wohl annehmen, daß die Gefahr vorüber ist und Moissi den Part des Bettlers im Welttheater spielt, da ich für selbstverständlich halte, daß Reinhardt dafür jedes Opfer bringt.“³⁶⁴

Noch während des Ersten Weltkrieges, als Moissi sich, wie bereits erwähnt, in der Schweiz befindet, organisiert Reinhardt zwei Tourneen des Ensembles in die Schweiz, sicherlich auch, um dort nach langer Zeit wieder mit Moissi arbeiten zu können. Mit dem Fortgang Reinhardts aus Berlin 1920 verändert sich auch Moissis Verhältnis zum Deutschen Theater und den angeschlossenen Bühnen. Moissi geht alleine auf Tournee und sein Name taucht immer seltener auf Berliner Spielplänen auf. Nicht nur eine Veränderung in der Theaterlandschaft, auch Reinhardts Flucht vor dieser Veränderung bedingen den Wandel in Moissis künstlerischem Wirken. Doch Moissi kehrt bis 1931 immer wieder an seine Stammbühne zurück, wenn auch nur, um dort mit anderen Regisseuren zusammenzuarbeiten. Oder er arbeitet mit Reinhardt an Inszenierungen für die Salzburger Festspiele.

Oftmals findet man in Aussagen Moissis oder Reinhardts Übereinstimmungen, die auf eine tiefe künstlerische Verbindung schließen lassen. So kann man in Reinhardts Aufzeichnungen lesen:

Man liest ein Stück. Manchmal zündet es gleich. Man muß vor Aufregung innehalten im Lesen. Die Visionen überstürzen sich. Manchmal muß man es mehrfach lesen, ehe sich ein Weg zeigt. Manchmal zeigt sich keiner. Dann denkt man an die Besetzung der großen und kleinen Rollen, erkennt, wo das Wesentliche liegt. Man sieht die Umwelt, das Milieu, die äußere Erscheinung. Manchmal muß der Schauspieler der Rolle angepaßt werden, wenn das möglich ist. Manchmal die Rolle dem Schauspieler.³⁶⁵

Wenn der Schauspieler der Rolle nicht angepaßt werden kann, muß die Rolle dem Schauspieler angepaßt werden, so formuliert es Max Reinhardt. Und sein Schauspieler Moissi setzt diese Theorie um, zumindest bekommt man diesen Eindruck, wenn man die Kritiken zu Reinhardts Inszenierung der *Räuber* von 1908 untersucht. Moissi hat Erfolg mit einer Charakterisierung des Spiegelberg, die von

³⁶³ Faktor: Alexander Moissi, S. 33

³⁶⁴ Hermann Bahr an Johanna Moissi-Terwin, 22. Juni 1922 [ÖTM Moi 1/18/2]

³⁶⁵ Zit. n. Fuhrich und Prossnitz (Hg.): Die Träume des Magiers, S. 59

Haus aus nicht in der Rolle liegt. Sein Spiegelberg ist „krankhaft, schleichend, pervers“³⁶⁶, er ist ein „dämonischer Charakter“.³⁶⁷ Man könnte behaupten, daß Moissi die Figur des Spiegelberg sich selbst angepaßt hat, da es nicht möglich war, sein Spiel der Rolle anzupassen: „Der Spiegelberg des Herrn Moissi, an und für sich eine starke und fein durchgearbeitete Leistung. Nur daß sie den Spitzbuben zu einem dämonischen Charakter hinaufschraubte, ihm den humoristischen Zug nahm“.³⁶⁸ 1912 schreibt Siegfried Jacobsohn zu Moissis Darstellung des Jermer in Peter Nansens *Eine glückliche Ehe*: „Geradezu ein Glück für das Theaterschicksal des Stückes war es, daß Moissi eine ganz andere Figur spielte, als Nansen sich gedacht hat.“³⁶⁹ Diese Umdeutung der Rolle entspricht Moissis tiefer Abneigung gegen theatrale Lüge. In dem Aufsatz *Schauspielerei* schreibt Moissi:

Als ich anfang, [...] glaubte ich in dem jugendlichen Sturm komödiantischen Elans, daß die Schauspielkunst die Kunst des geklebten Bartes sei. Ich war davon überzeugt, daß, je mehr und täuschender es mir gelänge, so zu tun als ob ich nicht ich, sondern ein anderer wäre und diesen Betrug durch Kostüm und Maske zu vollenden, ich um so näher an das Ideal schauspielerischer Höchstleistung heran käme. [...]

Je mehr ich aber die Welt kennen lernte, desto heftiger meldete sich die eigene Existenz und erklärte sozusagen kategorisch, daß sie diese ewige Maskerade länger nicht mitmache. Entweder also es gelang mir, meine Kunst aus dem eigenen Wesen her zu begründen, oder mir blühte die angenehme Aussicht, mich gewissermaßen in eine Sammlung von Kostümen, Bärten und Degen aufzulösen. Dieses bewirkte eine Einkehr, und so viele Wandlungen meiner Anschauungen ich inzwischen auch durchgemacht habe, eins blieb mir klar: daß es keine andere Möglichkeit für mich gab, als meine Kunst auf den Gedanken meiner Person aufzubauen. Nicht Maskierung sollte es sein, sondern Demaskierung! Ich wahrte mir die Freiheit, in jeder Rolle, welche immer es sei, das darzustellen, was mir aus meinem Wesen heraus das Natürliche war. Daß trotzdem mein Spiel nicht immer das gleiche blieb, vielmehr sich mit dem Charakter der Rolle veränderte, also eine gewisse übereinstimmende Doppelheit von Person und Rolle sich ergab, scheint mir auch heute noch das eigentliche Geheimnis der Schauspielkunst, für das Worte zu finden mir bis jetzt versagt bleibt.³⁷⁰

Und so ähnlich liest sich eine Tagebuchaufzeichnung Max Reinhardts, wenn dieser 1895 über die Darstellung von Altersrollen durch einen jungen Schauspieler nachdenkt: „So wenig Maske als möglich, so wenig Organveränderung, so wenig Temperamentsänderung als möglich. Was geschehen muß, soll im Einklang mit dem eigenen stehen. Also Entwicklung der Individualität, wenig physische und psychische Schminke.“³⁷¹ Zwischen Max Reinhardt und Moissi herrschte eine künstlerische Verbindung, es verband sie die Verabscheuung der theatralen Lüge

³⁶⁶ Alfred Klaar, Vossische Zeitung, 11. Januar 1908 [BTdJ]

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ ph., National-Zeitung, 11. Januar 1908 [BTdJ]

³⁶⁹ Jacobsohn: Das Jahr der Bühne, S. 133

³⁷⁰ Moissi: Schauspielerei. Manuskript [ÖTM Moi 10/A7/2]

³⁷¹ Zit. n. Fuhrich und Prossnitz (Hg.): Die Träume des Magiers, S. 26

und ihre Freude am Spiel: „Ich mußte immer wieder Reinhardt ansehen. Er blieb ruhig und doch bewegt. Moissi freute sich wie ein Kind und wollte sich vorschnell verbeugen. Reinhardt hielt ihn bei der Hand zurück, behielt sie ein Welchen in der seinen. Dann klopfte er Moissi väterlich auf den Rücken und schob ihn schließlich hinaus, wo ihn ein Orkan jubelnder, verliebter Zustimmung umtobte.“³⁷², so erinnert sich Fritz Kortner an einen Gastspielerfolg des Ensembles mit *König Ödipus* in Moskau.

Ein letzter Grund dafür, weshalb die Verbindung dieser beiden Künstler so überaus erfolgreich war, ist eng verbunden mit Reinhardts Kammermusik des Theaters. Es wurde bereits auf die Faszination eingegangen, die Moissi auf den Brahms-Schüler Reinhardt ausgeübt hatte, als Moissi von ihm in seinen ersten Rollen besetzt wurde. Nicht nur die Leidenschaft und Freude am Theaterspiel verband die Künstler, sondern auch eine ungeheure Musikalität. Moissi hatte seine Liebe zur Musik schon in seiner Jugend entdeckt, und wenn er damals auch noch leichtfertig mit seiner Stimme umgegangen war, so kompensierte er den jugendlichen Übermut bald durch unermüdliche Übung. Werner Krauß erzählt von einer Begegnung mit Moissi hinter der Bühne: „Was kann ich von Moissi sagen? Ich habe schon erzählt: ich habe oft mit dem Hals zu tun gehabt. Und einmal ist Moissi im Konversationszimmer gestanden, er übte gerade und sang und faßte nach seinem Zwerchfell und sagte: ‚Hier, lieber Krauß, hier sitzt die ganze Schauspielkunst!‘ Ein Sänger hätte das gleiche sagen können.“³⁷³ Auch für Reinhardt, einem Bewunderer von umfassendem künstlerischen Schaffen, war die Musik immer ein wichtiger Aspekt bei jeder theatralen Handlung: „Ein guter Schauspieler [...] soll lernen, welches unentbehrliche Element die Musik im Theater (von Anbeginn bis heute) ist, welche Maße ihr zukommen und wie er in Harmonie, im Rhythmus dazu zu sprechen hat. Jeder soll singen können, und jeder soll natürlich tanzen können, denn im Tanz liegt die Geburt des Dramas [...].“³⁷⁴

Bezeichnend für die Verbindung zwischen Moissi und Reinhardt ist wieder einmal eine Aussage Siegfried Jacobsohns, und bezeichnend für beider künstlerische Lebensläufe ist auch, daß die Quelle aus dem Jahr 1921 stammt: „Fritz Kortner ist für Jessner, was Rittner für Brahms und Moissi für Reinhardt war [Hervorhebung

³⁷² Kortner: *Aller Tage Abend*, S. 171 f.

³⁷³ Krauß: *Das Schauspiel meines Lebens*, S. 154

³⁷⁴ Reinhardt: *Ich bin nichts als ein Theatermann*, S. 441

HK]: das vollkommene Instrument, die Verkörperung und der Verkörperer seines Kunstideals.“³⁷⁵

³⁷⁵ Siegfried Jacobsohn, Weltbühne Nr. 47, 24. November 1921

4 Der Starschauspieler: Moissi nach 1924

4.1 Zwischen Wien und Berlin

Nach dem Ersten Weltkrieg trennen sich die Wege Reinhardts und Moissis. Lediglich in Österreich gehen beide dann und wann noch ein Stückchen gemeinsam. Max Reinhardt kehrt 1924 nach Berlin zurück und pachtet zunächst die Komödie, 1928 das Berliner Theater und 1931 das Theater am Kurfürstendamm³⁷⁶, um dort, nachdem der expressionistisch-revolutionäre Sturm über Berlin hinweggerauscht war, seinen Weg weiterzugehen, wenn auch stärker dem Kommerz verpflichtet als zuvor. Herbert Jhering spricht im Zusammenhang mit diesem Programm Reinhardts von „sicheren Sachen“.³⁷⁷ Alexander Moissi dagegen beendet sein festes Engagement in Berlin. Ab der Spielzeit 1925/26 wird er nicht mehr zum festen Ensemble des Deutschen Theaters gezählt.³⁷⁸

Im Februar und im März 1925 spielt er in Wien am Volkstheater in *Der Graf von Charolais*, in *Faust*, in Nestroys *Die schlimmen Buben in der Schule* und in Luigi Pirandellos Komödie *Die Wollust der Anständigkeit*.³⁷⁹ Rudolf Beer, dem Direktor des Volkstheaters, war es gelungen, mit Moissi einen längerfristigen Gastvertrag abzuschließen, der sich jährlich wiederholen sollte.³⁸⁰ Nach mehr als einem Jahr Abwesenheit kehrt er im November 1925 zurück nach Berlin und spielt dort in Pirandellos *Heinrich IV.* die Titelrolle – nicht am Deutschen Theater, sondern an der Tribüne in der Regie von Fritz Wendhausen. Felix Hollaender, der sich inzwischen von der Arbeit am Theater verabschiedet hatte und als Kritiker tätig ist, schreibt: „Aber diese eine Gestalt zeigt die furchtbare Grimasse des Daseins. Und ihr gibt Moissi aus dem großartigen Reichtum seines Könnens – aus seiner

³⁷⁶ Fuhrich und Prossnitz (Hg.): *Die Träume des Magiers*, S. 122

³⁷⁷ Jhering: *Fünfundzwanzig Reinhardt-Jahre*, S. 104

³⁷⁸ Ab 1905 wird Moissi ohne Unterbrechung als Schauspieler der Bühnen Max Reinhardts geführt (1915 und 1916 mit dem Zusatz „zur Zeit im Felde“). Ab 1926 wird er in den Ensembles anderer Häuser genannt, mit denen er vermutlich jeweils Stückverträge abgeschlossen hatte; *Deutsches Bühnenjahrbuch* (bis 1914: *Neuer Theater-Almanach*). Jhg. 15–44. Berlin 1904–1933

³⁷⁹ Sämtliche unter dem Punkt 4, „Der Starschauspieler: Alexander Moissi nach 1924“, verwendeten Angaben, Daten und Namen zu Inszenierungen mit Alexander Moissi stammen – außer sie sind anders gekennzeichnet – aus dem Rollenverzeichnis der Dissertation Barbara Weigels; Weigel: *Alexander Moissi, attore*, S. 62–85 (Jahre 1925 bis 1935)

³⁸⁰ Schreiner: *100 Jahre Volkstheater*, S. 59

schauspielerischen Souveränität Farbe, Duft, Atmosphäre.“³⁸¹ – „Moissi kommt von den Lehrjahren in die Wanderjahre. Zum italienischen Tenor stößt, sprachlich, etwas deutscher Baß. [...] Moissi wird reifer.“³⁸² schreibt Alfred Kerr.

Im März und im April 1926 befindet sich Moissi wieder in Wien, spielte dort am Deutschen Volkstheater *Was Ihr wollt*, *Hamlet*, Romain Rollands *Ein Spiel von Tod und Liebe* und erneut *Heinrich IV.* Den Hamlet, den Moissi in Wien spielt, hat er unter der Regie H. R. Aylliffs einstudiert. Nun erregt dieser „Hamlet im Smoking“³⁸³ als „Mode-Hamlet“³⁸⁴ in Wien Aufsehen: „Moissi ist freilich so außerordentlich gewesen, so ganz menschlich, so seelenhaft beteiligt und so selten ein Tenor, wie seit langem nicht mehr. Er kam mit diesem modernen Hamlet seinem Fedja sehr nahe. Er war als Hamlet ein moderner Mensch, wie er es als Fedja ist.“³⁸⁵ Wenn Josef Kainz einst von sich behauptete, er könne den Hamlet auch im Smoking spielen, so ist es dann Moissi, der diese Interpretation wagt.³⁸⁶

Im Sommer des Jahres 1926 steht wieder der *Jedermann* in Salzburg auf dem Programm, der die Jahre zuvor nicht gegeben wurde. Auch 1926 kehrt Moissi nur für einen kurzen Aufenthalt nach Berlin zurück: im September spielt er Georg Kaisers Doppelgängertragödie *Zweimal Oliver* im Theater in der Königsgrätzer Straße, einem Haus, das wie die Tribüne zum Theater-Imperium Victor Barnowskys gehörte. Die Kritik Emil Faktors zeigt, wie sehr Moissi auf einmal in Berlin willkommen ist: „Das Publikum sog wie Entbehrtes den Moissischen Sprachklang ein und war in Auftriebsszenen fasziniert. Ein Erfolg der Sympathie.“³⁸⁷ Das Stück aber war kein großer Erfolg, es hieß *Zweimal Oliver* „und ging auch nur zweimal“³⁸⁸ mokiert sich Werner Krauß. Auch das Jahr 1927 beginnt für Moissi in Österreich. Im März und April spielt er in *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* und in *Die Komödie des Glücks* von Nicolai Evreinov in Wien, und im Juli ist er wieder der Jedermann-Darsteller auf dem Salzburger

³⁸¹ Felix Hollaender, Quelle unbekannt, November 1925 [ÖTM Moi 7/A4/150]

³⁸² Alfred Kerr, Berliner Tageblatt, 21. November 1925 [Kerr II]

³⁸³ Salten: Hamlet im Smoking. In: Neue Freie Presse, 6. Oktober 1925

³⁸⁴ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, April 1926 [ÖTM Moi 14/A13/43]

³⁸⁵ Felix Salten, Allgemeine Zeitung, April 1925 [ÖTM Moi 3/13/7,2]

³⁸⁶ Rollenbild siehe Böhm (Hg.): Moissi, S. 36

³⁸⁷ Emil Faktor, Berliner Börsen-Courier, 7. September 1926 [Rühle II]

³⁸⁸ Krauß: Das Schauspiel meines Lebens, S. 115

Domplatz. In diesem Jahr arbeitet er zum ersten Mal seit 1924 wieder am Deutschen Theater: im September als Louis Dubedat in Shaws *Arzt am Scheideweg*.

Im April 1928 finden wir ihn wieder an einem Haus Reinhardts: am Theater in der Josefstadt in Wien unter der Regie von Richard Beer-Hofmann ist er der Orest in Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Diese Produktion sollte für die Salzburger Festspiele im Juli ins Stadttheater Salzburg übernommen werden. Auch am Deutschen Volkstheater spielt er wieder in einigen Inszenierungen. Bei den Salzburger Festspielen im August gibt er neben der Rolle des Orest in *Iphigenie auf Tauris* noch den Jedermann und den Franz Moor in Reinhardts Inszenierung der *Räuber*. Im September kehrt er nach Berlin zurück, um dort in einer Neuinszenierung des *Lebenden Leichnams* unter der Regie von Max Reinhardt seinen Fedja zu spielen. Viele Bewunderer des Schauspielers erwarteten diesen Auftritt sehnlichst:

Sobald Alexander Moissi (das ganze weibliche Alexanderregiment mit älteren Reserven und jungen Rekruten war im Theater), wenn dieser geborene und gewordene Tolstoi-Spieler, wenn Sarynzew und Nikita von neuem seinen Fedja gibt, dann strahlt, in der Sprache immer etwas übermelodisch, doch die reinste Melodie des Herzens auf, aus dieser schwächlichen Gestalt, aus diesen Augen, die voll Verwunderung in die Welt blicken.³⁸⁹

Das Jahr 1929 bringt ihn neben den Auslandsgastspielen wieder als *Jedermann* nach Salzburg und als Gastspiele ans Wiener Volkstheater, dieses Jahr nicht im Frühling, sondern erst von Oktober bis Dezember. In einer Feierstunde zu Ehren des im Juli desselben Jahres verstorbenen Hugo von Hofmannsthal wird Reinhardts *Jedermann*-Inszenierung aus Salzburg am 26. Oktober 1929 mit Moissi am Deutschen Volkstheater aufgeführt. Er spielt dort ab November die Rolle des Stanhope in R. C. Sheriffs Kriegs драма *Die andere Seite* und den Kaplan Holl in der Uraufführung von Schnitzlers *Im Spiel der Sommerlüfte*.

1930 wird anlässlich seines fünfzigsten Geburtstages am 14. April der *Hamlet* am Deutschen Volkstheater in Wien gezeigt, mit Moissi selbst in der Titelrolle.³⁹⁰ In Salzburg spielt er in diesem Jahr nicht nur den Jedermann, sondern auch den Kammerdiener in Reinhardts Inszenierung von *Kabale und Liebe*. Im Oktober 1930 kehrte Moissi nach Berlin zurück, um dort in einer Dramatisierung des *Idioten* von Dostojewskij am Berliner Theater den Fürsten Myschkin zu spielen. In den Kritiken zu dieser Aufführung, der mehr Beachtung geschenkt wurde als den

³⁸⁹ Fritz Engel, Berliner Tageblatt, 6. September 1928 [ÖTM Moi 8/A5/60]

³⁹⁰ Dabei war Moissi bereits 51 geworden, wie aus den Tauf- und Geburtsdokumenten aus Triest ersichtlich ist.

vorangegangenen Auftritten Moissis, wird erneut deutlich, daß das Berlin des Jahres 1930 den Schauspieler aus vergangener Glanzzeit vermißt. So steht in der Rezension Fritz Engels: „Dass wir Moissi wiedersahen, stiftete erst einmal grosse Freude, man spürte das lebendig aus dem Publikum heraus. Er ist und bleibt der zarteste Gestalter unirdischen Wesens.“³⁹¹ Julius Bab schreibt: „Zwischen hübsch entworfenen [...] Dekorationen [...] stand Alexander Moissi, der in der Rolle dieses armen Heiligen endlich wieder einmal seinen ganzen, nicht nur äußeren Liebreiz entfalten konnte, und der mit seinem sanften Humor die Leute wirklich zum Entzücken hinriß.“³⁹² Die *B. Z. am Mittag* druckt:

Moissi ist für Myschkin geschaffen, wie er es für Tolstois Fedja war. Sein ist diese zarte Geistigkeit, nachtwandlerisch neben Abgründen. Er hat, ein Kaspar Hauser im abgetragenen Rock und mit dem Bündel des Bettlers, das starre Lächeln und das Lachen des Torengemüts. Den sublimierten Ausdruck der Einfalt, die um seinen Landstreicher in Tolstois „Er ist an allem schuld“ war, dieser herrlichen Menschenschöpfung nach seinem Fedja und seinem Dubedat.³⁹³

Mit dieser Inszenierung des *Idioten* ist Moissi im März 1931 am Volkstheater in Wien zu Gast, wo er auch Goethes *Torquato Tasso* spielt. Im Sommer folgt der *Jedermann* in Salzburg und Shakespeares *Was Ihr wollt*, von Max Reinhardt speziell für eine Aufführung im Garten seines Anwesens Schloß Leopoldskron einstudiert. Im November 1931 spielt Moissi seine letzte Rolle am Deutschen Theater. Unter der Regie von Heinz Hilpert ist er der Marcus Antonius in Shakespeares *Antonius und Cleopatra*. „Alexander Moissi, der heute den Antonius spielte, führte die Erinnerung an seine beste Reinhardt-Zeit zurück. Er ist kein Antonius, aber er war wenigstens wieder Alexander Moissi, farbiger und zaubernder und ‚glänzender‘ als in Salzburg.“³⁹⁴ schreibt ein gütig gestimmter Herbert Jhering.

1932 spielt Moissi zunächst den Jedermann am Raimundtheater in Wien, danach kommt er wieder für einige Auftritte nach Berlin. Im September spielt er am Berliner Theater den *Lebenden Leichnam* in der alten Inszenierung Reinhardts. Danach folgt eine Premiere: George Bernard Shaws *Zu wahr, um schön zu sein* am Theater in der Stresemannstraße. Alfred Kerr schreibt: „Vorzüglich gab Moissi die Worte ... als Rezitator. Nicht als Erlebensmensch.“³⁹⁵

³⁹¹ Fritz Engel, Quelle unbekannt, undatiert [ÖTM Moi 15/7/17/145]

³⁹² Julius Bab, Quelle unbekannt, undatiert [ÖTM Moi 15/7/16/143]

³⁹³ P.W., *B. Z. am Mittag*, 6. Oktober 1930 [ÖTM Moi 15/7/17/145]

³⁹⁴ Herbert Jhering, *Berliner Börsen-Courier*, 12. Dezember 1931 [Jhering III]

³⁹⁵ Alfred Kerr, *Berliner Tageblatt*, 22. Oktober 1932 [Kerr II]

Eine neue Akzeptanz zeigen vor allem Moissis immer seltener werdende Auftritte in Berlin. Zwar bedeutet dies keine Fortsetzung seiner Vorkriegskarriere, aber es weist doch darauf hin, daß der Schauspieler seinen Stil im heterogenen Berlin der späten Republik besser vertreten kann als in der Hauptstadt der frühen republikanischen Jahre. Dann und wann arbeitet er mit Reinhardt zusammen, verstärkt in den Jahren 1927 und 1928. Auf beiden Seiten waren sicherlich auch finanzielle Gründe im Spiel, als Moissi wieder als Franz Moor, Fedja und Dubedat auftritt. Elisabeth Bergner schreibt in ihrer Autobiographie über den Moissi dieser Jahre: „Sein Berliner Publikum war treulos geworden, Reinhardt auch. Seine vielen Frauen brauchten viel Geld, er war jetzt meistens auf Tournee.“³⁹⁶ Diese Aussage ist zwar sehr überspitzt, trifft aber zu, was die Häufigkeit der Gastspielreisen betrifft. Wenn Moissi nicht in Berlin oder Wien auf der Bühne steht, befindet er sich in einer anderen Stadt auf der dortigen Bühne. Pausen gönnt er sich selten.

4.2 Gastspiele in Europa und Amerika

Zwischen 1918 und 1933 ist das Leben Alexander Moissis eine durchgehende Tournee. Selbst seine Besuche in Wien können in diesem Kontext als Gastspiele gewertet werden, wenn sie auch Fixpunkte im Bühnenjahr Moissis darstellen. Am häufigsten spielt Moissi in Skandinavien, den Niederlanden und der Schweiz. In Osteuropa bereist er die Tschechoslowakei, Polen, Ungarn und Rumänien. Seine weiteste Reise führt ihn nach Südamerika. Dort gastiert er im April 1929 in Buenos Aires am Deutschen Theater.³⁹⁷

Die erfolgreichsten und wichtigsten Tourneen sind sicherlich die zwei Reisen in die Sowjetunion sowie die Auftritte in den USA und die Gastspiele in London und Paris. 1911 hatte Moissi erstmals das damals noch zaristische Rußland zusammen mit Max Reinhardt und dem Ensemble des *König Ödipus* bereist und großen Beifall geerntet.³⁹⁸ Ein Rezensent schrieb damals: „Moissi ist natürlich ein herrliches

³⁹⁶ Bergner: Bewundert viel und viel gescholten ..., S. 45

³⁹⁷ Stompor: Künstler im Exil. 2. Bd., S. 658

³⁹⁸ Bei der Premiere des *König Ödipus* hatte Moissi zunächst den Seher Teiresias gespielt, übernahm dann aufgrund von Erkrankung des ursprünglichen Ödipus Paul Wegener die Titelrolle auf der Tournee. Fritz Kortner schreibt in seiner Autobiographie *Aller Tage Abend*, Reinhardt habe die Rolle deswegen umbesetzt, weil er dachte, Moissis Darstellungsstil würde dem russischen Publikum näherliegen als der Wegeners. Von einer Krankheit Wegeners erwähnt Kortner nichts; Kortner: *Aller Tage Abend*, S. 168

und edles Talent, dessen zärtliche Strahlen, so hoffen wir, noch oft die Herzen der russischen Theaterliebhaber erwärmen werden.“³⁹⁹ Genau das tut Moissi, als er 1924 und 1925 ohne Ensemble in die Sowjetunion zurückkehrt. Auf dieser Gastspielreise besucht Moissi Leningrad, Moskau, Charkov und Kiew und tritt dort in seinen Glanzrollen als Hamlet, Ödipus, Fedja und Osvald auf.⁴⁰⁰ „Moissi spielt einen Menschen“⁴⁰¹, „Sein Ödipus erschüttert“⁴⁰², „Triumph Moissis“⁴⁰³ schreiben die russischen Zeitungen, und selbst die *Neue Freie Presse* in Wien berichtet im März 1924 von Moissis Aufenthalt und seinen Erfolgen: „Und nun kommt Moissi. Und sein Genie gibt nicht nur ein Schauspiel – gibt Erleben. Ungesättigt von bloßen Eindrücken und Stimmungen bekommt das Moskauer Publikum tiefes Menschentum zu erschauen.“⁴⁰⁴ Ganz im Sinne des Sozialismus schreibt ein Kritiker zu Moissis Darstellung in *Hamlet*: „Er ist kein Held, aber auch kein Schwärmer. Er ist ein Europäer des revolutionären Zeitalters, ein Nervenmensch, aktiv, aber geschmiedet an ein ihm feindseliges hartes Schicksal.“⁴⁰⁵ ein anderer Rezensent schwärmt: „Von Moissi können unsere Schauspieler lernen“.⁴⁰⁶ Die Anteilnahme an Moissis Auftreten in der Sowjetunion muß gewaltig gewesen sein. Sowohl am Moskauer Kleinen Theater wie auch in Leningrad, am Großen Dramatischen Theater und am Akademischen Dramentheater, werden eigens für Moissis Gastauftritte besondere Inszenierungen mit den führenden Schauspielern der jeweiligen Häuser vorbereitet, in denen Moissi seine Rollen auf deutsch spricht, während die Aufführung ansonsten in russischer Sprache stattfindet.⁴⁰⁷

Auch bei Moissis Auftritten in Paris im Oktober 1927 wird er von seinem Publikum bejubelt – keine Selbstverständlichkeit, denn noch zehn Jahre zuvor stand Deutschland mit Frankreich im Krieg. Dennoch wird er von der Presse wohlwollend empfangen: „Paris va avoir ce soir la bonne fortune d'applaudir un de nos

³⁹⁹ A. Gidoni: Das Theater der „Fünftausend“. In: Theater und Kunst Nr. 14, 1911; zit. n. Kiselew: Max Reinhardt in Russland, S. 59

⁴⁰⁰ Kiselew: Max Reinhardt in Rußland, S. 71

⁴⁰¹ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, 1924 [Original und Übersetzung ÖTM Moi 7/A4/118]

⁴⁰² Autor unbekannt, Quelle unbekannt, 1924 [Original und Übersetzung ÖTM Moi 7/A4/118]

⁴⁰³ Autor unbekannt, Quelle unbekannt, 1924 [Original und Übersetzung ÖTM Moi 7/A4/119]

⁴⁰⁴ Nikolaus Basseches, Neue Freie Presse, 1924 [ÖTM Moi 7/A4/126]

⁴⁰⁵ Andreij Piotrovskij, Quelle unbekannt, 1924 [Original und Übersetzung ÖTM Moi 7/A4/118]

⁴⁰⁶ Juri Soboljev, Quelle unbekannt, 1924 [Original und Übersetzung ÖTM Moi 7/A4/120]

⁴⁰⁷ Kiselew: Max Reinhardt in Rußland, S. 71

grands acteurs ‚européans‘, Alexandre Moissi.⁴⁰⁸ schreibt *Le Figaro* am 10. Oktober 1927, vor Moissis Gastspiel als Hamlet. Den Erfolg beweisen die Kritiken, die Moissi immer wieder als besonderen Schauspieler hervorheben. *L'Information* schrieb am 17. Oktober 1927:

Moïssi présente un *Hamlet* qui ne laisse pas de surprendre d'abord les spectateurs français habitués à des Princes D'Elseneur romantiques et ténorisants. L'acteur allemand parcourt le rôle avec une sincérité, une simplicité, un naturel très peu „théâtre“. [...] Moïssi fait d'*Hamlet* un homme vivant, scuple, sensible, et [...] il se rapproche de ces limites de la folie que n'ont pas manqué de franchir presque tous les interprètes latins.⁴⁰⁹

Man kann auch lesen: „Je commence par dire que c'est un grand, un très grand acteur, qui nous avons vu hier soir à L'Atelier dans Hamlet. [...] Et alors, M. Moissi pourrâit tout aussi bien se permettre de jouer Hamlet en veston. Il a assez de talent pour cela.“⁴¹⁰ Jean Lasserre von Paris Martinal bringt es auf den Punkt, wenn er am 12. Oktober 1927 schreibt: „Alexandre Moïssi! C'est le sommet du génie et la perfection du talent.“⁴¹¹ Im Gegensatz zur russischen Sprache, die Moissi nicht (oder nicht ausreichend) beherrscht, um damit auf der Bühne aufzutreten, ist er dem Französischen durchaus mächtig, und so spielt er 1927 *Er ist an allem schuld* auf einer Pariser Bühne Tolstoi auf französisch: „M. Moïssi a eu la coquetterie [...] de jouer en français une pochade de Tolstoï, prouvant qu'il savait donner un charme égal aux deux langues.“⁴¹² Alle seine anderen Gastspiele im Ausland hatte Moissi stets in deutscher Sprache bestritten.

Einen Monat nach dem Gastspiel in Paris reist Moissi im November 1917 zusammen mit Max Reinhardt und dem Ensembles des Deutschen Theaters in die USA: „Reinhardt brings the pick of his German and Austrian companies to the Century Theater [...]. At the head of his troupe, if it has a head, is Alexander Moissi, the finest actor, if the majority of Germans is to be believed, in Germany.“⁴¹³ Zunächst spielt das Ensemble im Century Theater, in dem Moissi in den Inszenierungen des *Sommernachtstraum* und des *Jedermann* auftritt. Im Januar 1928 verläßt die Truppe das Century Theater, um das Gastspiel im Cosmopolitan Theater fortzusetzen. Hier spielt Moissi ab dem 9. Januar in *Er ist an Allem schuld*

⁴⁰⁸ Autor unbekannt, *Le Figaro*, 10. Oktober 1927 [ÖTM Moi 8/A5/3]

⁴⁰⁹ Autor unbekannt, *L'Information*, 17. Oktober 1927 [ÖTM Moi 8/A5/5]

⁴¹⁰ Paul Achard, Quelle unbekannt, Oktober 1927 [ÖTM Moi 8/A5/16]

⁴¹¹ Jean Lasserre, Paris Martinal, 12. Oktober 1927 [ÖTM Moi 8/A5/9]

⁴¹² Pierre Sabatier, Quelle unbekannt, 12. Oktober 1927 [ÖTM Moi 8/A5/15]

⁴¹³ Autor unbekannt, *The Brooklyn Daily Eagle*, 13. November 1927 [Weigel]

auf. Am 23. Januar folgt die erste von acht Aufführungen des *Lebenden Leichnams* im gleichen Haus: „The performance was a triumph for Alexander Moissi, [...]. There was not a moment when he was on the stage, whether speaking or making one of his unexpected and just right gestures or holding one of his no less eloquent pauses, when he did not hold the entire attention and stir and charm.“⁴¹⁴ Aufgrund des großen Erfolges kehrt Moissi im November 1928 in die USA zurück, um dort mit eigenem Ensemble in verschiedenen Städten erneut aufzutreten.⁴¹⁵ Beide USA-Besuche Moissis werden zu großen Erfolgen, obwohl alle Veranstaltungen in deutscher Sprache stattfinden. Moissi wird nach seinem ersten Auftreten in New York als der Star des Reinhardt-Ensembles gefeiert. Schlagzeilen wie „The Moissi of the famous voice“⁴¹⁶, „Moissi the magnificent triumphs in „Everyman““⁴¹⁷ oder „Moissi is the greatest living actor“⁴¹⁸ waren in jeder Zeitung zu lesen.

Das letzte bedeutende internationale Gastspiel gibt Moissi mit *Hamlet* und *Der Lebende Leichnam* im Mai und Juni 1930 in London. Auch hier häufen sich in der Presse Stimmen, die Moissi als „Man with a golden voice“⁴¹⁹ preisen oder den „Genius of Moissi“⁴²⁰ beschwören. In einer Kritik zum *Lebenden Leichnam* vom 27. Mai 1930 heißt es:

Herr Moissi's performance is superb throughout. One has perhaps been apt to think of the German tongue as sibilant and not naturally beautiful, but he plays upon it as on a violin [...]. His elocution is perfection – every syllable is given its fullest value, and his voice has a peculiarly warm and caressing quality, with a pianissimo which carries to every corner of the theatre – sometimes he seems to intone rather than speak the words.⁴²¹

Moissis *Hamlet*-Darstellung eröffnet den Briten eine neue Sichtweise auf ihren Klassiker: „All through the play I felt what we should feel about any Hamlet, that he is cut off, by barriers of culture and intellect, from other people in the play [...]. There is only one week of this most fascinating Hamlet, which [...] has taught me, both by his virtues and his weakness, more about Shakespeare than any

⁴¹⁴ Arthur Ruhl, New Yorker Herald Tribune, 23. Januar 1928 [Weigel]

⁴¹⁵ Schlossmacher: Das Deutsche Drama im amerikanischen College- und Universitäts-Theater, S. 19

⁴¹⁶ Autor unbekannt, New York Evening Post, 19. November 1927 [ÖTM Moi 8/A5/34]

⁴¹⁷ Autor unbekannt, The New York Telegram, Dezember 1927 [ÖTM Moi 8/A5/39]

⁴¹⁸ Autor unbekannt, The New York Telegram, 1927 [ÖTM Moi 8/A5/30]

⁴¹⁹ Autor unbekannt, Daily Mail, 24. Mai 1930 [ÖTM Moi 8/A5/123]

⁴²⁰ Autor unbekannt, The Star, 27. Mai 1930 [ÖTM Moi 8/A5/123]

⁴²¹ Autor unbekannt, Daily Mail, 27. Mai 1930 [ÖTM Moi 8/A5/125]

other single production of any one of his plays I have seen.“⁴²² Über reine Gastfreundschaft geht diese Kritik weit hinaus. Moissis Hamlet wird in der britischen Presse gefeiert als eine der größten Darstellungen in der Inszenierungsgeschichte des Dramas: „[...] it is a great interpretation, and Moissi is a great Hamlet – one of the greatest.“⁴²³

Der Erfolg, den Moissi mit seinen Darstellungen im Ausland feiert, steht im Widerspruch zu seinen Erfahrungen in Berlin. Es ist nun noch deutlicher, weshalb das Leben Moissi inzwischen eine konstante Gastspielreise ist. Die zweite Karriere des Schauspielers beginnt weit weg von Berlin.

4.3 Moissi und der Film

Noch vor dieser internationalen Karriere beginnt Alexander Moissi 1913 auch für den Film zu arbeiten.⁴²⁴ *Das schwarze Los*, eine Pantomime mit Anklängen an die Commedia dell’Arte, wird 1913 sein erster Spielfilm. In Österreich kommt der Film unter dem Namen *Pierrots letztes Abenteuer* in die Lichtspielsäle: „Pierrot ist natürlich Moissi. Er spielt ihn mit entzückender Eleganz und sprühender Verve, schlägt einmal sogar einen veritablen Purzelbaum mit der Gelenkigkeit eines Professionals vom Zirkus, schöpft aber auch den sentimental Teil der Rolle bis zur Neige aus.“⁴²⁵ Dennoch ist dieser Film über Pierrot, der mit seiner Geliebten Colombina vor deren Gatten Pantalone flieht und auf der Flucht von seinem Nebenbuhler Harlekin ermordet wird, zu unspektakulär für das Publikum des Jahres 1913. Ein anderer Film läuft dem *Schwarzen Los* den Rang ab: *Der Student von Prag* mit Moissis Ensemble-Kollegen Paul Wegener.⁴²⁶ Wegener, der ebenso wie Moissi 1913 zum ersten Mal im Film arbeitet, spielt den Studenten Balduin, der sein Spiegelbild an den Teufel verkauft. Dieses Thema scheint der braven Geschichte des *Schwarzen Loses* entgegengesetzt: ein dämonischer Film ganz im Stil

⁴²² J. G. B., Evening News, 3. Juni 1930 [ÖTM Moi 8/A5/130]

⁴²³ Autor unbekannt, Manchester Dispatch, 3. Juni 1930 [Weigel]

⁴²⁴ Ausführlicher zu Moissis Tätigkeit im Film: Quaresima: Le dernier masque, S. 82–107

⁴²⁵ Autor unbekannt, Neues Wiener Tageblatt, 4. Oktober 1913 [ÖTM Moi 11/A8/35]

⁴²⁶ Quaresima: Le dernier masque, S. 89

des kommenden deutschen Stummfilms, der als „erstes künstlerisch bedeutendes Werk der deutschen Filmgeschichte“⁴²⁷ gilt.

Ein Jahr später, im Januar 1914, hat *Die Augen des Ole Brandis* Premiere, in dem Moissi unter der Regie von Stellan Rye spielt, der bei *Der Student von Prag* Regie geführt hatte. Moissi verkörpert einen Maler, der seine Seele verkauft. Das Drehbuch stammt von Hanns Heinz Ewers, dem Drehbuchautoren des *Studenten von Prag*. Das Urteil Ewers über die schauspielerischen Qualitäten Moissis erklärt, weshalb der Versuch, im Windschatten von *Der Student von Prag* erfolgreich zu sein, scheitert: „Beileibe nicht alles, was ich damals machte, war befriedigend, so zum Beispiel betrachte ich die Filme mit Alexander Moissi als vollkommene Fehlschläge. Moissi hatte es sich in den Kopf gesetzt, von der Pantomime auszugehen; all mein Bitten und Flehn half da nichts – er verzapfte regelrechten Mist.“⁴²⁸

Vor dem Ersten Weltkrieg dreht Moissi noch zwei weitere Filme, mit denen er an seine Bühnenerfolge anknüpfen will: *Kulissenzauber* (1914/15) und *Sein einziger Sohn* (1915), mäßige Erfolge, obwohl sie auf Moissi zugeschnitten waren.⁴²⁹ Ab 1918 steht Moissi für eine Reihe von Filmen, die von der Produktionsfirma Amboß-Film produziert werden, unter der Leitung von Arthur Wellin vor der Kamera. Zu dieser Serie gehören *Pique Dame* (1918), die Verfilmung einer Novelle von Alexander Puschkin, *Der Ring der drei Wünsche* (1918), *Erborgtes Glück* (1919), in dem Moissi an der Seite von Käthe Dorsch spielt und *Der Sohn der Götter* nach Motiven aus dem Leben des jungen Goethe (1918). In Zusammenarbeit mit Amboß-Film folgt noch *Zwischen Tod und Leben* (1919) nach einem Roman von Otto Ludwig, der aber nicht zur ursprünglichen Serie zählt. Die Inhalte der ersten drei Filme dieser ‚Moissi-Reihe‘ sind wie *Die Augen des Ole Brandis* im magischen, düster-phantastischen Bereich angesiedelt. Allerdings läßt der Beifall von Seiten der Presse wie auch der Erfolg an der Kinokasse von Film zu Film nach, so daß man versucht, mit *Der Sohn der Götter*, der ganz offensichtlich künstlerisch viel ambitionierter war als die Vorgängerwerke, diese negative Entwicklung zu stoppen.⁴³⁰ Als auch dieser Film, wenngleich zunächst in den Kritiken lobend bespro-

⁴²⁷ CineGraph. 7. Bd., Paul Wegener D2

⁴²⁸ Ewers: Anfänge des Films, S. 106

⁴²⁹ Quaresima: Le dernier masque, S. 92

⁴³⁰ Ebd. S. 93 f.

chen, nicht überzeugen kann, kommt auch eine unter dem Titel *Goethe in Weimar* geplante Fortsetzung, nicht mehr zustande.⁴³¹

War bisher immer Moissi der Star gewesen, der das Publikum anlocken sollte, werden in den zwei nächsten Filmen die tragenden Rollen mit anderen Schauspielern besetzt. 1920, als Moissi den Figaro in *Figaros Hochzeit* spielt, wird der Film mit der weiblichen Protagonistin Hella Moja beworben.⁴³² *Die Nacht der Königin Isabeau* (ebenfalls 1920) mit Fritz Kortner und Fern Andra wird Moissis vorerst letzter Film. Auch hier zeigt sich, daß Moissi kein Filmschauspieler ist, der die Menschen in die Lichtspielhäuser lockt.⁴³³

„Weil es den neuen Schauspieler gibt, gibt es den Film“⁴³⁴ schreibt Herbert Jhering im *Berliner Börsen-Courier*. Aber Alexander Moissi war keiner der neuen Schauspieler mehr, und er kann sich im Film nicht mit den Protagonisten des expressionistischen Theaters messen, zumal er im Stummfilm seines primären Ausdrucksmittels, seiner Stimme, beraubt ist. Die einzige Ausdrucksmöglichkeit, die ihm im Stummfilm bleibt, und die er forciert, ist die Pantomime. Seiner Mimik traut er wohl nicht genug. Hinter dieser Idee steht zwar der Wunsch, möglichst umfassend zu wirken, aber dafür war der Film, wie auch Ewers bestätigt, nicht die richtige künstlerische Ausdrucksform. Enttäuscht von dem neuen Medium beendet Moissi 1920 vorerst seine Film-Karriere, die Entfremdung dem Kino gegenüber gibt er auch in einer Reihe von Äußerungen zu verstehen.⁴³⁵

Erst nach dem Ende seiner zweiten USA-Tournee 1929 wagt sich Moissi erneut an einen Film: in Hollywood entsteht für Warner Bros *Die Königsloge*, der erste Tonfilm, der komplett in deutscher Sprache gedreht wird.⁴³⁶ Moissi spielt in diesem Film nach der Komödie *The Royal Box* von Charles Coghlan den britischen Shakespeare-Darsteller Edmund Kean. Er verspricht sich viel von diesem Film und ist davon überzeugt, daß dem Tonfilm eine glänzende Zukunft bevorsteht. Aber der Enthusiasmus Moissis währt nur kurz: *Die Königsloge* fällt durch. Moissis Darstellung, ungezähmt von Regisseur Bryan Foy, artet an manchen Stel-

⁴³¹ CineGraph. 5. Bd., Alexander Moissi E 4

⁴³² Quaresima: Le dernier masque, S. 96

⁴³³ Ebd. S. 97

⁴³⁴ Herbert Jhering, *Berliner Börsen-Courier*, 31. Oktober 1920 [Jhering I]

⁴³⁵ Quaresima: Le dernier masque, S. 99

⁴³⁶ Ebd. S. 100

len in Starschauspielerposen aus.⁴³⁷ Vor allem aber waren es technische Mängel, die ein Gelingen unmöglich machen: „Das verfilmte Sprechen ist noch zuviel Konservierung, Mechanisierung; es mangelt noch an der Klarheit, Reinheit und musikalischen Ausdruckstärke. Man spürt es noch zu deutlich, daß der Sprechklang nicht aus dem Munde des Künstlers, sondern anderswo herströmt.“⁴³⁸

Die Ankündigung dieses Filmes hatte viele Erwartungen geweckt, vor allem, da Moissi ja in erster Linie durch die Berühmtheit seiner Stimme bekannt war. Aber auch eine solche Stimme hilft nicht, wenn sie aufgrund technischer Defizite absolut entstellt wird. Herbert Jhering schreibt anlässlich der Premiere von *Die Königsloge* zu Moissi als Tonfilmdarsteller: „Wenn er flüstert, gibt es ein Gefauche wie von einem Katerquartett. Wenn er schnell und laut spricht, dröhnt und krächzt und spuckt der Apparat. Von Moissi versteht man nicht die Hälfte, von seinen Mitspielern nicht drei Viertel. Klägliches Fiasko, deprimierendes Versagen! Die Heiterkeit im Publikum war nur mühsam zu bändigen.“⁴³⁹

Nach diesem Mißerfolg dauert es eine Weile, bis sich Moissi erneut an einen Film wagt. *Lorenzino de' Medici* (1934/35) sollte Moissis letzter Film werden, gedreht in Italien in italienischer Sprache. Leonardo Quaresima betrachtet diesen Film als gelungene filmische Leistung Moissis.⁴⁴⁰ Moissis Art der virtuoson Darstellung funktioniere hier perfekt, die Leistung der Regie liege in dem Versuch, nicht den Schauspieler Moissi an den Film anzupassen, sondern das Mittel Film an den Schauspieler:

On peut voir, par exemple, un élément parmi tant d'autres, l'extraordinaire capacité de l'acteur à „nourrir“ le sens d'une réplique après l'avoir prononcée, „à la sortie“ de la réplique. Tandis que l'interlocuteur est en train de répondre, son regard, ses gestes, prolongent le son des mots à peine dits, en soutenant le sens et en le précisant à travers de lentes, de subtiles métamorphoses. Tout cela demande seulement que la caméra reprenne l'action en continuité (des interventions du type „champ – contre-champ“ ne pourraient être introduites).⁴⁴¹

Zwar unterstreichen diese Eindrücke Quaresimas die Wirkung und Ausstrahlung, die Moissi als Schauspieler gehabt haben muß. Auch ist es sicherlich bemerkenswert, wie es dem Schauspieler gelingt, diese seine Wirkung auf Celluloid zu ban-

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ M. K., Quelle unbekannt, undatiert [ÖTM Moi 11/A8/53]

⁴³⁹ Herbert Jhering, Berliner Börsen-Courier, 22. November 1929 [Jhering II]

⁴⁴⁰ *Lorenzino de' Medici* ist einer von zwei Filmen mit Alexander Moissi, der erhalten ist. Quaresima hatte die Möglichkeit, diesen Film zu sehen, der in Rom aufbewahrt wird.

⁴⁴¹ Quaresima: *Le dernier masque*, S. 106

nen. Allerdings beweist die Argumentation nicht, wie Quaresima schreibt, daß sich die Moissische Darstellung für die Kunstform Film eignet – ganz im Gegenteil. Wenn es die herausragendste Leistung eines Schauspielers ist, nicht auf den Film einzugehen und filmische Ausdrucksmittel wie Shot – Gegenshot (champ – contre-champ) ad absurdum zu führen, so kann er kein Filmdarsteller sein. Ähnlich wie im Stummfilm versucht Moissi, an Wirkungsweisen aus dem Theater anzuknüpfen, wo seine Darstellung in nicht geringem Maße von einer Leidenschaft getragen wird, die der Film nicht vermitteln kann. Auch Rüdiger Schaper, der den Film ebenfalls sehen konnte, schreibt: „Er wurde in dem neuen Medium nicht heimisch – seine riesenhafte, elektrisierende, bis ins kleinste skulpturierte Bühnenpräsenz stand ihm im Weg. Was er war, was er tat, wie er sprach oder schwieg – es war zuviel für die Kamera.“⁴⁴²

Dennoch ist *Lorenzino de' Medici* in Italien ein Erfolg.⁴⁴³ In Österreich kommt der Film erst nach dem Tode des Protagonisten in die Kinos. Das führt dazu, daß der Film mit viel Wohlwollen aufgenommen wird, in das sich auch ein Hauch Wehmut mischt: „Aber Filmkitschigkeit und -schönheit bedeutet nichts gegen das Wunder von Alexander Moissis Wiederkehr in den lärmenden Raum des Lebens. Es ist dieses Films Sinn und hoher Wert.“⁴⁴⁴ Franz Horch schreibt in der *Wiener Zeitung*:

Das Erlebnis wie der alles übrige zurückdrängende Eindruck dieses Bildstreifens heißt: Alexander Moissi. [...] Alle Vorzüge und Besonderheiten des Verstorbenen scheinen hier auf engstem Raum zusammengedrängt und wirken so unmittelbar, als ob der, dem sie gegeben waren, noch am Leben wäre ... [...] Die schöne Gebärde Moissis, Anmut der äußeren und Würde der inneren Natur aufs glücklichste verbindend, verleiht seinem Lorenzino wundervolle Züge wahrer Größe: natürlichen Adel und echte Hoheit hat kaum ein anderer Künstler so überzeugend spielen können wie er.⁴⁴⁵

Es ist erstaunlich, wie sehr die Filmkarriere Moissis in ihrem Verlauf seiner Bühnenkarriere entspricht. Die ersten Filme Moissis auf dem Höhepunkt seiner Theaterkarriere, sind, wenngleich nicht mit den Kassenschlagern des damaligen Kinos zu vergleichen, noch relativ erfolgreich. Nach dem Ersten Weltkrieg scheitert das Projekt einer Reihe von Moissi-Filme, weil ihm die Darsteller des neuen Theaters in der Hauptstadt, auf der Bühne wie im Film, den Rang ablaufen. Während seines

⁴⁴² Schaper: Moissi, S. 229

⁴⁴³ Ebd. S. 233

⁴⁴⁴ Siegfried Geyer, Die Stunde, 22. März [ÖTM Moi 9/A6/107]

⁴⁴⁵ Franz Horch, Wiener Zeitung, 21. März 1936 [ÖTM Moi 9/A6/106]

Daseins als Tourneeschauspieler dreht er seinen ersten Tonfilm – bezeichnenderweise nicht in Deutschland⁴⁴⁶, sondern in den USA. In Deutschland ist dieser Film ein Mißerfolg. Erst mit seinem letzten Film, *Lorenzino de' Medici*, ist Moissi erfolgreich, aber nicht weil er sich auf den Film, sondern weil der Film sich auf ihn einläßt. Und dieser Erfolg geht Hand in Hand mit dem Erfolg, den er in seiner zweiten Karriere als italienischer Darsteller in Italien hat – in italienischer Sprache.

4.4 Rückkehr nach Italien

„Eines Tages kam mir die Sklaverei meines Berufes mit erschreckender Deutlichkeit zum Bewußtsein“, erklärt Moissi. [...] „Die Nächte immerfort in Schlafwägen oder in fremden Hotels, die tägliche Hetzjagd von der Bühne zum Bahnhof, der Despotismus des Fahrplanes, die allabendlichen Debatten mit Regisseuren und Partnern und schließlich das ohnmächtige Gefühl des Eingepferchtseins in ein genau festgelegtes Reiseprogramm [...] Ich beschloß, Schriftsteller zu werden.“⁴⁴⁷

Diesen Beschluß setzt Moissi mit seinem Drama *Der Gefangene* in die Tat um, einem Theaterstück über Napoleons Verbannung auf der Insel St. Helena. Ursprünglich soll *Der Gefangene* im Oktober 1930 mit Werner Krauß als Napoleon am Deutschen Theater uraufgeführt werden. Die Uraufführung findet jedoch erst ein Jahr später, am 31. Oktober 1931, am Thalia-Theater in Hamburg statt. Eine Aufführung in Berlin folgt erst Januar 1932 am Volkstheater mit Albert Bassermann in der Rolle des Napoleon. Moissis Debüt als Dramatiker wird in der Presse durchwegs abgelehnt, es sei „dilettantisch vom ersten bis zum letzten Wort“⁴⁴⁸ schreibt Herbert Jhering. Moissi trifft diese Kritik hart. „Seit dem Tod meiner Mutter hat mir nichts mehr so weh getan, wie mein armes Werk zugrunde gerichtet zu sehen.“⁴⁴⁹ soll er, nachdem der wütende Sturm über ihn losbrach, zu seiner Frau gesagt haben.

Noch ein anderer Sturm braust über Moissi hinweg. Bereits 1919 hatte es während einer Lesung in Hamburg national motivierte Ausschreitungen gegen Moissi gegeben, damals noch gerichtet gegen das sozialistische Engagement des Schauspielers.

⁴⁴⁶ In Deutschland wäre so eine Produktion auch technisch noch nicht möglich gewesen.

⁴⁴⁷ Autor unbekannt, ohne Quelle, undatiert [ÖTM Moi 10/A7/53]

⁴⁴⁸ Herbert Jhering, Berliner Börsen-Courier, 22. Januar 1932 [Jhering III]

⁴⁴⁹ Zit. n. Schaper: Moissi, S. 216

lers.⁴⁵⁰ Inzwischen wird er immer häufiger das Opfer nationaler und nationalsozialistischer Verleumdungen und Drohungen.⁴⁵¹ Moissi wird als Jude beschimpft und als Protagonist im Theater des jüdischen Regisseurs Max Reinhardt beleidigt. Das Ende der Weimarer Republik brennt sich auch in Moissis Lebenslauf ein. Der dekorierte Weltkriegsoffizier, der die deutsche Staatsbürgerschaft annahm, weil er dem Land, in dem er sich zu Hause fühlte, dienen wollte, wird beschimpft und bedroht. In einer solchen Situation erscheint das Angebot, das Moissi im Juli 1932 von seinem Kollegen Pio Campa unterbreitet wird⁴⁵², mehr als nur verlockend: Theater in Italien zu spielen. Auch wenn Moissi keine rechte Lust mehr am Theaterspiel hat, reizt der Gedanke an Auftritte in italienischer Sprache. Es war nicht nur ein großer Wunsch seiner bereits verstorbenen Mutter, ihren Sohn in der Muttersprache spielen zu sehen⁴⁵³, sondern es war auch ein Traum Moissis selbst: „Moissi, der sich dem italienischen Theater für immer verbunden fühlte, hegte den innigen Wunsch, italienischer Staatsbürger zu werden, um diesem Land auch formell und rechtlich anzugehören, dem er durch seine Mutter, durch das Band der Muttersprache, durch tiefe Neigung und alle Stimmen des Instinkts längst zu eigen war.“⁴⁵⁴ Bereits 1918 gastierte Moissi in seiner Geburtsstadt Triest, und damals hieß es noch: „C'è bisogno di dire, che il Moissi recita in tedesco con una purezza di pronuncia superiore a quella d'artisti tedeschi nati?“⁴⁵⁵

Moissi wäre nicht Moissi, sähe er die neue Tätigkeit nicht mit wachsender Begeisterung und voller Enthusiasmus. „Ich betrachte mich – in meinem Wirkungskreis – als ein Bindeglied zwischen italienischer und deutscher Kultur, das dazu berufen ist, ernste und schwere deutsche Kunst durch südliche Farbigkeit und melodische Leichtigkeit aufzulockern, und andererseits dem formvollendeten, schimmernden Süden den Ernst und die Problematik des Nordens zu vermitteln.“⁴⁵⁶ sagt er über seine *Mission im italienischen Theater*. Und seine Frau ergänzt: „Aus dem deutschen ‚Alexander‘ war wieder ‚Alessandro‘ geworden, und er riss alle mit

⁴⁵⁰ Lüth: Hamburger Theater 1933–1945, S. 20

⁴⁵¹ Prater: Stefan Zweig, S. 274

⁴⁵² Dugulin: Alexander Moissi, S. 18

⁴⁵³ Moissi-Terwin: Lebensgeschichte Alessandro Moissis. Manuskript [ÖTM Moi 3/6/1,8]

⁴⁵⁴ Ebd. [ÖTM Moi 3/6/1,15]

⁴⁵⁵ „Ist es nötig zu sagen, daß Moissi auf deutsch mit einer Reinheit der Aussprache spielt, die der von gebürtigen Deutschen überlegen ist?“ (Übersetzung HK)

Autor unbekannt, Quelle unbekannt, Mai 1918 [ÖTM Moi 7/A4/17]

⁴⁵⁶ Moissi: Meine Mission im italienischen Theater, S. 104

sich.⁴⁵⁷ Am 11. Juli 1933 wird auf dem Vorplatz der Kirche Sant’Ambrogio in Mailand Hofmannsthals *La leggenda di Ognuno* (*Jedermann*) in einer Übersetzung von Italo Zingarelli aufgeführt. Begleitet von den italienischen Schauspielern Wanda Capodaglio, Italia Vitaliani und Pio Campa und unter der Leitung des österreichischen Regisseurs Lothar Wallerstein spielt Moissi erstmals in seinem Leben auf italienisch.⁴⁵⁸

„*Ognuno* fu rappresentato ieri sera, tra la viva e commossa attenzione del fortissimo pubblico, che una volta interruppe la recitazione con applausi al Moissi, e alla fine si fermò lungamente a applaudire.“⁴⁵⁹ Auch österreichische Zeitungen berichten: „Die Sensation des Abends war aber Moissi, der in italienischer Sprache debütierte. Seine Kunst wurde durch den Wohllaut der italienischen Sprache noch gesteigert, und er wurde stürmisch jubelt. Moissi wurde wie ein großer italienischer Schauspieler gefeiert.“⁴⁶⁰

Der italienischen Erstaufführung des Werkes in Mailand folgt im August 1933 eine Aufführung im Theater Barberini in Rom, und auch diese Inszenierung in einem geschlossenen Raum wurde ein Erfolg.⁴⁶¹ Im November und Dezember 1933 bereist Moissi, begleitet von Albert Bassermann, Ernst Deutsch und Tilla Durieux, mit Inszenierungen von Schillers *Don Carlos* und Ibsens *Wildente* die Schweiz, die Niederlande und die Tschechoslowakei. Zugleich steht er aber in engem Kontakt zu Pio Campa, um mit diesem zusammen eine Tournee durch Italien vorzubereiten, die 1934 stattfinden soll und auf der Moissi als Hamlet und Fedja auftreten will.⁴⁶²

Am 2. Februar 1934 debütiert Moissi mit *Il cadavere vivente* (*Der Lebende Leichnam*) in Mailand. Renato Simoni schreibt im *Corriere della Sera*:

Alessandro Moissi ieri ha ottenuto una vera e compiuta vittoria. La desiderava molto, [...] e l’ha guadagnata con la purezza e il magistero della sua arte. Egli è entrato nella commedia e nell’ammirazione del pubblico senza appariscenze, quasi con sommessa umanità. Ma dopo

⁴⁵⁷ Moissi-Terwin: Lebensgeschichte Alessandro Moissis. Manuskript [ÖTM Moi 3/6/1,10]

⁴⁵⁸ Dugulin: Alexander Moissi, S. 18

⁴⁵⁹ „*Jedermann* wurde gestern Abend unter der tiefen und ergriffenen Aufmerksamkeit des äußerst zahlreichen Publikums aufgeführt, das einmal den Vortrag mit Applaus für Moissi unterbrach und am Ende lange stehenblieb um zu applaudieren.“ (Übersetzung HK)

Renato Simoni, *Corriere della Sera*, 11. Juli 1933 [Weigel]

⁴⁶⁰ Autor unbekannt, *Neues Wiener Tageblatt*, August 1933 [ÖTM Moi 9/A6/24]

⁴⁶¹ Weigel: Alexander Moissi, attore, S. 519

⁴⁶² Dugulin: Alexander Moissi, S. 18 ff.

poche parole, pronunciate con la più grande semplicità, s'è subito intuito il suo valore, e di questo valore il singolare carattere.⁴⁶³

In ganz Italien wird über Moissis großen Erfolg in Mailand berichtet: „Tutta Milano non parla che del grande, dell'immenso successo di Alessandro Moissi.“⁴⁶⁴ Artikel wie dieser waren gute Werbung, denn die Rolle des Fedja spielt Moissi noch den ganzen Februar hindurch in mehreren italienischen Städten, darunter Padua, Turin und Treviso.⁴⁶⁵

Es gibt allerdings nicht nur positive Kritiken für den Schauspieler Moissi in Italien. Seine Darstellung des Hamlet beispielsweise war nicht unumstritten und sorgte für einige Irritationen. Barbara Weigel führt Gründe an, wie sie auch für die Problematik von Moissis Hamlet-Darstellung in Deutschland ihre Gültigkeit haben.⁴⁶⁶ Der *Hamlet* wird am 2. März am Teatro Fenice in Fiume erstmalig aufgeführt. Mit Hamlet und Fedja bereist Moissi im März Triest, Venedig, Verona und Bergamo, ab dem 26. März ist er wieder als Jedermann in Mailand zu sehen. Im April führt ihn die Tournee unter anderem nach Parma, Florenz und Rom. Am 5. Mai 1934 wird in S. Remo erstmals *Gespenster (Spettri)* aufgeführt, mit dem inzwischen 54-jährigen Moissi als Osvold und seiner um zehn Jahre jüngeren Partnerin Wanda Capodaglio als Osvolds Mutter Helene Alving.⁴⁶⁷ Aber offensichtlich hatte dieser seltsam anmutende Altersunterschied zwischen Mutter und Sohn keinerlei Auswirkungen auf die Darstellung und Wirkung der Inszenierung. „Alessandro Moissi ha disegnato la figura di Osvoldo con una misura e una potenza di rara bellezza.“⁴⁶⁸ heißt es in einer Kritik zu der Aufführung in Verona. In

⁴⁶³ „Alessandro Moissi hat gestern einen wahren und vollendeten Sieg errungen. Er hatte ihn sich sehr gewünscht, [...] und hat ihn mit der Reinheit und der Meisterschaft seiner Kunst gewonnen. Er ist in das Theater vor das bewundernde Publikum gekommen, ohne viel Aufhebens von sich zu machen, fast mit verhaltener Menschlichkeit. Aber nach wenigen, mit der größten Schlichtheit ausgesprochenen Worten, ließ sich sofort sein Wert erkennen und aus diesem Wert sein einzigartiger Charakter.“ (Übersetzung HK)

Renato Simoni, *Corriere della Sera*, 3. Februar 1934 [Weigel]

⁴⁶⁴ „Ganz Mailand spricht von nichts als dem großen, dem riesigen Erfolg Alessandro Moissis.“ (Übersetzung HK)

Mario Ramperti, *Illustrazione italiana*, 3. Februar 1934 [Weigel]

⁴⁶⁵ Die Tourneedaten Moissis in Italien sind entnommen: Dugulin: Moissi, S. 29–32

⁴⁶⁶ Eine ausführliche Diskussion von Moissis Italien-Tournee ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich; dazu: Weigel: Alexander Moissi, attore, S. 503–594, zum *Hamlet* besonders S. 544–561

⁴⁶⁷ Wanda Capodaglio wurde im Januar 1889 geboren; Bragaglia: Wanda Capodaglio attrice, S. 11

⁴⁶⁸ „Alessandro Moissi hat die Figur des Osvolds mit einer Größe und Kraft von seltener Schönheit gezeichnet.“ (Übersetzung HK)

Autor unbekannt, *L'Arena*, 20. Mai 1934 [Weigel]

Mailand schreibt Gino Rocca: „Cosi, certo, ha immaginato Ibsen il suo più fortunato dramma.“⁴⁶⁹

Die erste große Italien-Tournee Moissis endet am 10. Juni 1934 in Bologna. Im Oktober 1934 kehrt Moissi noch einmal nach Wien zurück, um dort in Hugo von Hofmannsthal's Übersetzung des *König Ödipus* die Titelrolle zu spielen. Die zweite Tournee durch Italien beginnt am 3. November 1934 in Rom. Ab dem 1. Januar 1935 erweitert der Louis Dubedat in *Il dilemma del dottore* (*Der Arzt am Scheideweg*) das italienische Repertoire Moissis. Am 13. Februar spielt die Truppe in Mailand erstmals Schnitzlers *Der grüne Papagei* (*Il pappagallo verde*) und Tolstois *Er ist an allem schuld* (*Tutto il male vien da lì*) mit Moissi in seiner Lieblingsrolle. Von Februar bis Dezember 1934 hatte Moissi mit den vier Rollen Hamlet, Jedermann, Fedja und Osvald alle größeren Städte Italiens besucht und insgesamt etwa hundertfünfzig Vorstellungen gegeben. Zwischen Januar und März 1935 finden weitere sechzig Aufführungen in Triest, Venedig, Padua, Verona, Mantua, Mailand, Bergamo, Genua, Florenz und in anderen Städten statt. Die letzte Vorstellung der Tournee wird am 12. März 1935 in S. Remo gegeben, man spielt *Il pappagallo verde* und *Tutto il male vien di lì*.

Moissis nächstes Projekt sollte die Komödie *Non si sa come* (*Man weiß nicht wie*) von Luigi Pirandello in einer Übersetzung von Stefan Zweig werden, in Wien probiert und uraufgeführt, um danach auf Tournee zu gehen.⁴⁷⁰ Bereits während seines Gastspiels im Oktober 1934 kündigt Moissi diese Premiere in einigen Interviews an und verschweigt auch nicht, daß Pirandello das Stück speziell für ihn geschrieben habe.⁴⁷¹ Doch zu dieser Uraufführung kommt es nicht mehr. Bereits bei den Aufnahmen zu *Lorenzino de' Medici* im September 1934 hat sich Moissi erkältet⁴⁷², und die beiden arbeitsreichen Tourneen der letzten Jahre, verbunden mit der zusätzlichen Belastung durch das Erlernen der italienischen Texte hatten von Moissi, dessen Lunge ohnehin schwer geschädigt ist, ihren Tribut gefordert. Als Moissi am 14. März 1935 zur Vorbereitung der Pirandello-Inszenierung in Wien eintrifft, hat er bereits hohes Fieber. In ein Krankenhaus verbracht, verstirbt

⁴⁶⁹ „So hat sich Ibsen sicherlich sein erfolgreichstes Drama vorgestellt“ (Übersetzung HK)
Gino Rocca, *Popolo d'Italia*, 5. Februar 1935 [Weigel]

⁴⁷⁰ Zweig: *Die Welt von Gestern*, S. 200

⁴⁷¹ Weigel: *Alexander Moissi, attore*, S. 5

⁴⁷² Schaper: *Moissi*, S. 233 f.

er am 22. März 1935 an einer Lungenentzündung. Nur wenige Stunden vor seinem Tod wird ihm die italienische Staatsbürgerschaft verliehen, um die er zuvor angesucht hatte. Und so fügt es sich auch, daß Moissi bis auf wenige deutsche Worte vor seinem Tod nur noch den Triestiner Dialekt seiner Kindheit spricht, ja mehr noch: „Je näher der Tod kommt, desto leuchtender werden Alessandros Blicke. Plötzlich richtet er sich auf und sagt in höchster Ekstase: „Ah, che bella Venezia ... che bella Venezia ... che bella Donnina ...!“⁴⁷³

⁴⁷³ Moissi-Terwin: Lebensgeschichte Alessandro Moissis. Manuskript [ÖTM Moi 3/7/1,8]

5 Profil einer Schauspielerpersönlichkeit

„Bewunderung (für sein Musikhaftes); Ablehnung (für sein Äußerlichbleiben)“⁴⁷⁴ empfindet Alfred Kerr für den Darsteller Alexander Moissi. Diese Meinung, nicht nur von Kerr vertreten, zieht sich wie ein roter Faden durch die Beurteilungen des gesamten künstlerischen Schaffens Moissis.

Noch angefeindet während seiner ersten Auftritte, erlebt er an der Seite Max Reinhardts einen kometenhaften Aufstieg im alten Berlin. Doch schon während dieser Zeit sind Stimmen zu vernehmen, die auf seine äußerliche Art und seine einseitigen schauspielerischen Fähigkeiten hinweisen. Erfolge feiert er als Osvald, als Jedermann, als Fedja. Seinem Romeo aber fehlt die Hingabe an die bedingungslose Liebe. Moissis Hamlet-Interpretation bleibt sein Leben lang umstritten. Den einen fehlt die intellektuelle Weite, die Fähigkeit zur scharfen Reflexion, wie sie die Rezeptions- und Bühnengeschichte dieser Rolle in den vorangegangenen Jahrzehnten geprägt hatte. Den anderen eröffnet Moissis weicher und zugleich unbändig leidenschaftlicher Hamlet eine neue Sichtweise auf die Figur. Aber diese Interpretation entspringt keiner philologischen oder theoretischen Überzeugung Moissis, sondern seiner Persönlichkeit.

In der Zwischenkriegszeit sieht sich Moissi konfrontiert mit einem Wandel der Theaterkultur. Er, der noch vor kurzem als „neuer Schauspieler“⁴⁷⁵ galt, will sich nicht damit abfinden, daß ihm andere Darsteller diesen Platz im Berliner Theater streitig machen. An eine dauerhafte Etablierung des Expressionismus als theatraler Ausdrucksform glaubt er nicht – und die Geschichte sollte ihm Recht geben. Aber zunächst fällt er einem Großteil der Kritik auf die Nerven. Zu sehr verläßt er sich auf die errungenen Erfolge, zu oft spielt er Rollen, in die er sich nicht versetzen kann und bleibt dabei, um es mit den Worten Kerrs zu sagen, äußerlich. Vielleicht enttäuscht durch die Abwendung der Kritik von seiner Art des Theaterspiels zelebriert er seinen Stil, bleibt oft oberflächlich, wird zum belächelten Virtuosen. Die Kritiker verreißen ihn, allen voran Herbert Jhering, der noch 1912 über Moissi geschrieben hatte, dieser sei von „ungeheure[r] Wirkung“.⁴⁷⁶ Jetzt sieht er in

⁴⁷⁴ Kerr: Moissi, S. 452

⁴⁷⁵ Ullmann: Moissi, S. 12

⁴⁷⁶ Jhering: Alexander Moissi, S. 60

Moissi nicht den Schauspieler der neuen, post-feudalistischen Zeit, sondern sein Negativ, einen Überrest aus einer alten, vergangenen Kultur. Auch Jacobsohn und Kerr, die Moissi noch vor dem Krieg als Darsteller schätzten, sehen in ihm nicht den Exponenten der neuen Dramatik oder des neuen Theaters.

Moissi ist ermattet vom Kampf gegen Windmühlen und erschöpft von seiner Arbeit an einer Bühne, die ihn vermehrt als Aushängeschild benutzt, um in einer Zeit des wirtschaftlichen Niedergangs die leeren Kassen zu füllen. Er entschließt sich konsequenterweise dazu, sein Können dort zu zeigen, wo es noch geschätzt wird. Das Deutsche Volkstheater in Wien wird zu seiner zweiten künstlerischen Heimat. Aufenthalte in Berlin reduziert er auf wenige Monate im Jahr. Nun wird er in zunehmendem Maße als gern gesehener Gast empfangen. Die Heterogenität im kulturellen Leben der zweiten Hälfte der Weimarer Republik schafft neuen Raum für Moissi und eine neue Offenheit Moissi gegenüber. Auch etwas Wehmut mischt sich in diese Toleranz. Wäre Moissi jedoch über einen längeren Zeitraum in Berlin geblieben, hätte sich vermutlich wieder Unwillen geregt. So wird sein Leben zu einer riesigen Tournee. In der Schweiz und Skandinavien, in Osteuropa und den USA, in Frankreich und Großbritannien wird er freudig begrüßt.

Bedeutet das Jahr 1933 für viele Künstler in Deutschland die Katastrophe, so wird es für Moissi zum Jahr der Wiedergeburt. Er, der zwischen zwei Kulturen aufgewachsen war, und danach für eine lange Zeit in Deutschland seine Heimat gefunden hatte, kehrt in das Land seiner Geburt zurück.

Kennst du das Land? Wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht.
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin!

Möchte ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.⁴⁷⁷

singt die Mignon in Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Dieser Sehnsucht, die Moissi durch sein Spiel in dem einen oder anderen Zuschauer selbst geweckt hatte, folgt er nun. In Italien erreicht seine Kunst Tausende von Theaterbesuchern quer durch das ganze Land. Er erregt Aufsehen, aber erntet auch die eine oder andere kritische Stimme. In Italien ist er im Grunde wieder der

⁴⁷⁷ Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 3. Buch, 1. Kapitel, S. 503

Exot, der er in seinen ersten Jahren in Berlin war: Ein deutscher Schauspieler, der auf italienisch spielt, mit der Leidenschaft und Reinheit der frühen Berliner Jahre. Das Publikum schenkt ihm lange anhaltenden Szenenapplaus.

Das Verhältnis des Publikums zu Moissi ist grundsätzlich ein anderes als das Verhältnis der Theaterkritik zu Moissi. Zwar dauert es eine Weile, bis er in Berlin von den Zuschauern akzeptiert wird, dann aber wird er schnell zu einem der beliebtesten Schauspieler der Stadt. Nach dem Ersten Weltkrieg stellen die jungen, auf Veränderung drängenden Intellektuellen der Weimarer Republik Anforderungen an die Darsteller, die Moissi nicht zu erfüllen imstande ist. Dennoch verfügt Alexander Moissi noch immer über eine Reihe von Bewunderern. Wenn Alfred Döblin sich darüber mokiert, daß das Publikum klatscht, „weil Moissi auf dem Zettel stand“⁴⁷⁸, dann kritisiert er zwar das unkritische, antiquierte Theaterpublikum, bestätigt aber gleichzeitig die Beliebtheit Moissis. Fritz Engel beschreibt die älteren Verehrerinnen Moissis augenzwinkernd als „Alexanderregiment“⁴⁷⁹ und in Karikaturen sind sowohl der Schauspieler wie auch die betreffenden Damen eine beliebte Zielscheibe.⁴⁸⁰ War es noch vor dem Ersten Weltkrieg so, daß die Zuschauer von den Inszenierungen Reinhardts angezogen wurden und deshalb Aufführungen mit Moissi besuchten, so ergibt sich nach 1920 ein anderes Bild. Nun ist Moissi der Grund für einen Theaterbesuch, mehr als die Inszenierung.

Gottfried Reinhardt schreibt über ihn: „Moissi? Er überstrahlte und überstrahlt alle, nicht weil er der Beste war, sondern der Strahlendste. Es genügt uns, daß wir ihn noch als Jedermann, Mark Anton und Fedja (im ‚Lebenden Leichnam‘) sahen – und seinem persönlichen Zauber erlagen.“⁴⁸¹ Für eine heranwachsende Schauspielergeneration wird Moissi zum Vorbild. Karl Paryla, Fritz Eckhardt, Max Burghardt oder Willy Fritsch erinnern in ihren Autobiographien oder Schriften an Moissi.⁴⁸² Auch von seinen Kollegen wird Moissis Darstellung geschätzt. Ernst Deutsch spricht von „Alexander Moissi, der mit dem Zauber seiner Persönlichkeit

⁴⁷⁸ Alfred Döblin, Prager Tageblatt, 25. Mai 1923 [Döblin]

⁴⁷⁹ Fritz Engel, Berliner Tageblatt, 6. September 1928 [ÖTM Moi 8/A5/60]

⁴⁸⁰ Beispielkarikatur siehe Weigel: Alexander Moissi, attore, Fig. 537

⁴⁸¹ Gottfried Reinhardt: Der Liebhaber, S. 343

⁴⁸² Deutsch-Schreiner: Karl Paryla, S. 19, Eckhardt: „Ein Schauspieler muß alles können“, S. 14 f., Burghardt: Ich war nicht nur Schauspieler, bes. S. 61 ff. und Fritsch: Das kommt nicht wieder, S. 11 ff.

eine Welt entzückte“⁴⁸³ und Max Pallenberg unterzeichnet eine kurze Note an Moissi mit den Worten „Grüße dem Gottbegnadeten“.⁴⁸⁴ Für Fritz Kortner ist Moissi, der Darsteller, ein „Herzensdieb“⁴⁸⁵ und eine „Persönlichkeit“.⁴⁸⁶ Es ist eine schwer zu fassende, metaphysische Ausstrahlung, mit der Moissi selbst einen Raum, der fünftausend Zuschauer faßt, in Atem halten konnte. Aber nicht nur die Zuschauer sind Nehmende. Für Moissi ist das Publikum „Inspiration“.⁴⁸⁷ Er spürt die Betroffenheit, die Ergriffenheit der Zuschauer, und berauscht sich daran. Es ist ein seelisches Geben und Nehmen, ein Austausch zwischen dem Akteur und seinem Betrachter. Ottonie Gräfin Degenfeld berichtet Hugo von Hofmannsthal schriftlich über eine Aufführung der *Orestie*:

Mein ganzes Inneres ist noch Orestie. Momente, Bilder, eins reiht sich beständig ans andere und dazu höre ich dieses unglaublich sympathische Organ von Moissi permanent noch in mir klingen. Dieses fabelhaft *bezaubernde* Organ mit *diesem* Spiel, nein es war nicht Spiel, Leben wars was er gab – nie werde ich diese Eindrücke vergessen. Die Begeisterung aller der Tausende, die da lauschten, es hatte was mit sich reißendes.⁴⁸⁸

Es ist vor allem Moissis Stimme, die immer wieder hervorgehoben wird und die über eine unglaubliche Ausdruckskraft verfügt. Das Zusammenspiel aus akzentfreiem Deutsch und romanisch-weichen, singenden Klängen ist sein Markenzeichen. Mit dieser Stimme gelingt es ihm, seine Zuschauer in den Bann zu ziehen. Diese Stimme ist es auch, die Momente in seiner Darstellung überspielt, in denen er nicht eins ist mit seiner Figur. Das inhaltsleere Virtuosity, das ihm in solchen Augenblicken von der Kritik vorgeworfen wird, wird am deutlichsten, wenn er Rollen spielt, die seiner Darstellungskunst wesensfremd sind. Diese Darstellungskunst beruht nicht auf einer Fähigkeit, in so viele Rollen wie möglich schlüpfen zu können. Er ist, wie er selbst bestätigt, immer Moissi: als Osvald, als Dubedat, vor allem als Fedja. Die Natürlichkeit in diesen Rollen entspringt seiner Natur, seinem Wesen, das von einer unbändigen Leidenschaftlichkeit geprägt ist. Moissi ist ein Theaterbegeisterter, ein Fanatiker nicht zuletzt seines eigenen Stils. Dieser Fanatismus treibt ihn durch die Jahre seines Wirkens. Seine Leidenschaft, die Freude daran, die richtigen Rollen richtig zu verkörpern, wird gestützt von

⁴⁸³ Zivier: Ernst Deutsch und das deutsche Theater, S. 90

⁴⁸⁴ Max Pallenberg an Alexander Moissi, 18. Dezember 1923 [ÖTM Moi 1/18/4]

⁴⁸⁵ Kortner: Aller Tage Abend, S. 183

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Moissi: Inspiration. Manuskript [Moi 10/A7/6]

⁴⁸⁸ Degenfeld an Hofmannsthal, 2. September 1911; zit. n. Hofmannsthal und Degenfeld: Briefwechsel, S. 161

einem schauspielerischen Instinkt, den schon Julius Bab erkannte, als er Moissi 1904 an der Deutschen Volksbühne im Berliner Ostendtheater erstmals auf einer Bühne sah. Er sah in Moissi einen Schauspieler, „von dem [...] ein so ununterbrochener Strom von Leidenschaft herabbrauste, der mit so unerschöpflichem Reichtum an Gebärden jedem Gedanken körperliche Sichtbarkeit lieh, der mit so unbeirrbarem Instinkt zu packen, zu halten, zu steigern wußte, daß man jede Minute im Bann blieb, daß alle Schwächen der Dichtung überwunden schienen, und daß die ungeheure geistige Leidenschaft der Gestalt, ganz zu leiblichem Leben geworden, sich von uns erhob und fortriß.“⁴⁸⁹

Seine Stimme und diese Leidenschaft sind der Grund dafür, weshalb er von seinem Publikum auch in Rollen, die er nicht zu füllen vermag, bejubelt wird. Seine besten Rollen allerdings waren diejenigen, in denen er seine Nervosität, seine Einfühlsamkeit und Intuition zum Ausdruck bringen konnte. Auch wirkt er durch Gestik und Mimik und vor allem durch die „Lichtfunken im dunklen Auge“.⁴⁹⁰ Die Figuren Hofmannsthals waren Moissis Art wohl am nächsten, was ihm oft das Attribut ‚neu-romantischer‘ Schauspieler einbrachte.⁴⁹¹ Auch von Moissi als ‚nervösem‘ Schauspieler war bereits die Rede. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gilt er als ‚neuer‘ Schauspieler. Aber der Schauspieler Alexander Moissi widersetzt sich jeglicher Schematisierung. Wenn man meint, ihn einordnen zu müssen, dann sollte man ihn als ‚Reinhardt-Schauspieler‘ beschreiben, denn das war er tatsächlich eine lange Zeit seines Lebens. Sein Theater und sein Schauspiel ist anachronistisch und paradox wie Moissi selbst, in dessen italienischen Rollenbüchern auch Regieanweisungen in deutscher Sprache stehen. In einer Zeit, in der eine neue Ära des darstellenden Spiels anbricht, ist er nur für eine kurze Weile ein neuer, moderner Schauspieler. Dennoch ist er es, der in Wien 1926 den Hamlet im modernen Gewand spielt, während er in Berlin als altmodischer Darsteller gilt. Er ersetzt Wirkung mit offensichtlicher Täuschung und unterliegt dabei vielleicht dem geschulten Auge, aber nicht dem Publikum, das er bezaubert. Sollte er auch manchmal am raschen Wandel der Zeiten verzweifeln, immer gelingt es ihm, wieder von vorne zu beginnen, sich seine Nischen zu suchen und dort erfolgreich zu sein.

⁴⁸⁹ Bab: Alexander Moissi, S. 117

⁴⁹⁰ Zweig: Moissi im Gespräch. In: Böhm (Hg.): Moissi, S. 56

⁴⁹¹ Weigel: Alexander Moissi, attore, S. 246

„Seine Liebe galt dem Nie-Beständigen; das immer-Wechselnde berauschte ihn“⁴⁹² schreibt Johanna Terwin-Moissi. Und sie zitiert ihren Mann: „In allen Dingen der Welt [...] gibt es ein Auf und Ab. So will es ein kosmisches Gesetz.“⁴⁹³

⁴⁹² Terwin-Moissi: Fedja. Arbeits- und Lebensweise. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,24]

⁴⁹³ Ebd. [ÖTM Moi 3/5/1,21]

Literatur- und Quellenverzeichnis

1 Monographien zu Alexander Moissi

- Bušueva, Svetlana: Moissi. Leningrad: Iskusstvo 1986 [Бушueva, С.: Моисси. Ленинградское отделение Искусство 1986] [russisch]
- Böhm, Hans (Hg.): Moissi. Der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern. Zusammengestellt von Hans Böhm. Berlin: Eigenbrödler 1927 (Die Kunst der Bühne 1)
- Dugulin, Adriano (Hg.): Moissi. Triest: Civico Museo Teatrale C. Schmidl 1986
- *Ders.* (Hg.): Moissi: attore Europeo. [Moissi: europäischer Schauspieler] Mailand: Museo Teatrale alla Scala 1988
- Faktor, Emil: Der Schauspieler. Alexander Moissi. Berlin: Erich Reiss o. J.
- Kosova, Bardhyl: Aleksandër Moisiu. Aktori që tronditi skenat e botës. Tirana: Ombra GVC 2002 [albanisch]
- Kreuzig, Fritz: Ein Moissi-Brevier. Wien: F. Lang 1919
- Moisi, Vangjel: Alexander Moissi. Tirana: 8 Nëntori 1980
- *Ders.* (als Vangjel Moisiu): Aleksander Moisiu. Tirana: Dita 2004 [albanisch]
- Rohrer, Ingrid: Leben und Wirken des Schauspielers Alexander Moissi mit besonderer Berücksichtigung seiner Tätigkeit in Österreich. Diss. Wien 1951 [Rohrer]
- Schaper, Rüdiger: Moissi. Triest, Berlin, New York – Eine Schauspielerlegende. Berlin: Argon 2000
- Ullmann, Ludwig: Moissi. Wien und Leipzig: Hermann Goldschmiedt 1922
- Weigel, Barbara: Alexander Moissi, attore. [Alexander Moissi, Schauspieler] Diss. Bologna 1995 [Weigel]

2 Dramen

- Hofmannsthal, Hugo von: Jedermann. Sämtliche Werke IX. Dramen 7. Herausgegeben von Heinz Rölleke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. v. Rudolf Hirsch u. a. Frankfurt am Main: S. Fischer 1990
- Ibsen, Henrik: Gespenster. Henrik Ibsens sämtliche Werke in deutscher Sprache. Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther. 7. Bd. Berlin: S. Fischer o. J.
- Shakespeare, William: Romeo und Julia. Sämtliche Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck. 2. Bd. Augsburg: Bechtermünz 1998
- *Ders.*: Hamlet. Sämtliche Werke. Übersetzt von Schlegel und Tieck. 2. Bd. Augsburg: Bechtermünz 1998
- Shaw, Georg Bernard: Der Arzt am Scheideweg. Lustspiele. Autorisierte deutsche Übersetzung von Siegfried Trebitsch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1962
- Tolstoi, Leo N.: Der Lebende Leichnam. Dramen. Übersetzt von August Scholz. Mit einem Essay ‚Zum Verständnis der Werke‘ und einer Bibliographie von Georg Mayer. Hamburg: Rowohlt 1966 (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Russische Literatur 13), S. 67–114
- *Ders.*: Macht der Finsternis. Dramen. Übersetzt von August Scholz. Mit einem Essay ‚Zum Verständnis der Werke‘ und einer Bibliographie von Georg Mayer. Hamburg: Rowohlt 1966 (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Russische Literatur 13), S. 5–66
- *Ders.*: Er ist an allem schuld. Dramen. Übersetzt von August Scholz. Mit einem Essay ‚Zum Verständnis der Werke‘ und einer Bibliographie von Georg Mayer. Hamburg: Rowohlt 1966 (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Russische Literatur 13), S. 179–191
- *Ders.*: Und das Licht scheint in der Finsternis. Dramen. Übersetzt von August Scholz. Mit einem Essay ‚Zum Verständnis der Werke‘ und einer Bibliographie von Georg Mayer. Hamburg: Rowohlt 1966 (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Russische Literatur 13), S. 115–177

3 Sekundärliteratur

- Adler, Gusti: ... aber vergessen Sie nicht die chinesischen Nachtigallen. Erinnerungen an Max Reinhardt. München und Wien: Langen Müller 1980
- Bab, Julius: Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin: Oesterheld & Co. 1926
- *Ders.*: Kainz und Matkowsky. Berlin: Oesterheld & Co. 1912
- *Ders.*: Kränze dem Mimen. Dreißig Porträts großer Menschendarsteller im Grundriß einer Geschichte moderner Schauspielkunst. Emsdetten: Lechte 1954
- *Ders.* und Willi Handl: Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien. Berlin: Oesterheld & Co. 1908
- Bahr, Hermann: Schauspielkunst. Leipzig: Dürr & Weber 1923
- Beaumont, Antony: Busoni the Composer. London und Boston: Faber and Faber 1985
- Bergner, Elisabeth: Bewundert viel und viel gescholten ... Elisabeth Bergners unordentliche Erinnerungen. München: Bertelsmann 1978
- Blubacher, Stefan: Befreiung von der Wirklichkeit? Das Schauspiel am Stadttheater Basel 1933–1945. Basel: Theaterkultur 1995 (Theatrum Helveticum 2)
- Boeser, Knut und Renata Vatková (Hgg.): Max Reinhardt in Berlin. Berlin: Fröhlich und Kaufmann 1984
- Boettcher, Marc: Henrik Ibsen. Zur Bühnengeschichte seiner „Gespenster“. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1989 (Europäische Hochschulschriften 30; Theater-, Film- und Fernschwissenschaften 34)
- Bragaglia, Leonardo: Wanda Capodaglio attrice. [Die Schauspielerin Wanda Capodaglio] Rom: Bulzoni 1981
- Braulich, Heinrich: Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin: Henschel 1966
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. 4. Bde. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999–2003
- Brod, Max: Prager Sternenhimmel. Musik- und Theatererlebnisse der zwanziger Jahre. Wien und Hamburg: Zsolnay 1966
- Bronnen, Arnolt: Begegnungen mit Schauspielern. Zwanzig Portraits aus dem Nachlaß. Berlin: Henschel 1977 (Reihe dialog)
- Burghardt, Max: Ich war nicht nur Schauspieler. Erinnerungen eines Theatermannes. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1983

- Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hg. v. Hans-Michael Bock. 7 Bde. München: Edition Text und Kritik seit 1984
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: Karl Paryla. Ein Unbeherrschter. Salzburg: Otto Müller 1992
- Deutsches Bühnenjahrbuch (bis 1914: Neuer Theater-Almanach). Hg. v. der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. Jhg. 15–44. Berlin 1904–1933
- Döblin, Alfred: Ein Kerl muß eine Meinung haben. Berichte und Kritiken 1921–1924. Olten und Freiburg i. Br.: Walter 1976 [Döblin]
- Drews, Berta: Wohin des Wegs. Erinnerungen. München und Wien: Langen Müller 1986
- Drews, Wolfgang: Die großen Zauberer. Bildnisse deutscher Schauspieler aus zwei Jahrhunderten. Wien und München: Donau 1953
- Dumont, Hervé: Das Züricher Schauspielhaus von 1921 bis 1938. Lausanne: Publi S. A. 1973
- Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952–1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß. München und Berlin: Herbig 1971
- Ebert, Gerhard: Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Ein Abriß. Berlin: Henschel 1991
- Eckhardt, Fritz: „Ein Schauspieler muß alles können“. Mein Leben in Anekdoten. München: Herbig 1989
- Eisner, Lotte: Ich hatte einst ein schönes Vaterland. Memoiren. Geschrieben von Martje Grohmann. München: dtv 1984
- Enciclopedia dello spettacolo. Hg. v. Silvio d’Amico. 10 Bde. Roma: Le maschere 1954–1962
- Eulenberg, Herbert: Der Guckkasten. Deutsche Schauspielbilder. Stuttgart: J. Engelhorn’s Nachfolger 1921
- Fetting, Hugo (Hg.): Von der Freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Kritik im Spiegel der Kritik. Bd. 1. 1889–1918. Leipzig: Reclam 1987 [Fetting I]
- *Ders.* (Hg.): Von der Freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Kritik im Spiegel der Kritik. Bd. 2. 1919–1933. Leipzig: Reclam 1987 [Fetting II]
- Fontana, Oskar Maurus: Das große Welttheater. Theaterkritiken 1909–1967. Hg. v. Kollegium Wiener Dramaturgie. Wien: Amalthea 1976
- *Ders.*: Wiener Schauspieler. Von Mitterwurzer bis Maria Eis. Wien: Amandus 1948
- Fritsch, Willy: ... das kommt nicht wieder. Erinnerungen eines Filmschauspielers. Zürich und Stuttgart: Claasen 1963

- Fuhrich, Edda und Gisela Prossnitz: Max Reinhardt. Die Träume des Magiers. Salzburg: Residenz 1993
- Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Sämtliche Werke Abtlg. I, Bd. 9. Hg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992
- Haeusserman, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Wien u. a.: Fritz Molden 1975
- Hensel, Georg: Spielplan. Der Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart. 2. Bd. München: Econ & List 1999
- Herald, Heinz: Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes. Hamburg: Rowohlt 1953
- Hirsch, Rudolf: Beiträge zum Verständnis Hugo von Hofmannsthals. Frankfurt am Main: S. Fischer 1995
- Hofmannsthal, Christiane von: Tagebücher 1918–1923 und Briefe des Vaters an die Tochter. Hg. v. Maya Rauch und Gerhard Schuster. Frankfurt am Main: S. Fischer 1991
- Hofmannsthal, Hugo von und Leopold von Andrian: Briefwechsel. Hg. v. Walter H. Perl. Frankfurt am Main: S. Fischer 1968
- *Ders.* und Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel. Hg. v. Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Frankfurt am Main: S. Fischer 1974
- *Ders.* und Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898–1929. Hg. v. Hilde Burger. Frankfurt am Main: Insel 1968
- *Ders.* und Arthur Schnitzler: Briefwechsel. Hg. v. Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1964
- *Ders.* und Carl J. Burckhardt: Briefwechsel. Hg. v. Carl J. Burckhardt. Frankfurt am Main: S. Fischer 1956
- *Ders.* und Richard Beer-Hofmann: Briefwechsel. Hg. v. Eugene Weber. Frankfurt am Main: S. Fischer 1972
- *Ders.* und Gertrud Eysold: Der Sturm Elektra. Briefe. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Leonhard M. Fiedler. Salzburg und Wien: Residenz 1996
- Hortmann, Wilhelm: Shakespeare und das deutsche Theater im XX. Jahrhundert. Berlin: Henschel 2001
- Huesmann, Heinrich: Welttheater Reinhardt. Bauten, Spielstätten, Inszenierungen. München: Prestel 1983
- Jacob, P. Walter: Im Rampenlicht. Essays und Kritiken aus fünf Jahrzehnten. Hg. v. Uwe Naumann. Hamburg: Ernst Kabel 1985

- Jacobs, Monty: Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen. Im Auftrag der Deutschen Akademie der Künste neu herausgegeben und bearbeitet von Eva Stahl. Berlin: Henschel 1954
- Jacobsohn, Siegfried: Jahre der Bühne. Theaterkritische Schriften. Herausgegeben von Walther Karsch unter Mitarbeit von Gerhart Göhler. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965
- *Ders.*: Max Reinhardt. Berlin: Erich Reiß 1910
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. Berlin: Oesterheld 1912
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. 2. Bd. 1912/13. Berlin: Oesterheld 1913
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. 3. Bd. 1913/14. Berlin: Oesterheld 1914
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. 6. Bd. 1916/17. Berlin: Oesterheld 1917
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. 7. Bd. 1917/18. Berlin: Oesterheld 1918
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. 8. Bd. 1918/19. Berlin: Oesterheld 1919
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. 9. Bd. 1919/20. Berlin: Oesterheld 1920
- *Ders.*: Das Jahr der Bühne. 10. Bd. 1920/21. Berlin: Oesterheld 1921
- *Ders.* (Hg.): Die Schaubühne. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918. Königsstein: Athenäum 1979–80
- *Ders.* und Carl von Ossietzky (Hgg.): Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918–1933. Königsstein: Athenäum 1978
- Jaron, Norbert, Renate Möhrmann und Hedwig Müller (Hg.): Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik. Tübingen: Max Niemeyer 1986 [BTdJ]
- Jhering: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. 1. Bd. 1909–1923. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin unter Mitarbeit von Dr. Edith Krull. Berlin: Aufbau 1958 [Jhering I]
- *Ders.*: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. 2. Bd. 1924–1929. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin unter Mitarbeit von Dr. Edith Krull. Berlin: Aufbau 1959 [Jhering II]
- *Ders.*: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. 3. Bd. 1930–1932. Herausgegeben von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin unter Mitarbeit von Dr. Edith Krull. Berlin: Aufbau 1961 [Jhering III]
- *Ders.*: Die zwanziger Jahre. Berlin: Aufbau 1948
- *Ders.*: Von Josef Kainz bis Paula Wessely. Schauspieler von gestern und heute. Heidelberg u. a.: Hüthig 1942
- Jürgen, Ingeborg: Der Theaterkritiker Julius Hart. Diss. Berlin 1954

- Kahane, Arthur: Theater. Aus dem Tagebuch des Theatermannes Arthur Kahane. Berlin: Wegweiser 1930
- *Ders.*: Tagebuch des Dramaturgen. Berlin: Bruno Cassirer 1928
- Kaut, Josef: Festspiele in Salzburg. Eine Dokumentation. Salzburg: Residenz 1965
- Kerr, Alfred: „Ich sage, was zu sagen ist“. Theaterkritiken 1893–1919. Hg. v. Günther Rühle. Werke in Einzelbänden Bd. VII,1. Hg. v. Hermann Haarmann und Günther Rühle. Frankfurt am Main: S. Fischer 1998 [Kerr I]
- *Ders.*: „So liegt der Fall.“ Theaterkritiken 1919–1933 und im Exil. Hg. v. Günther Rühle. Werke in Einzelbänden Bd. VII,2. Hg. v. Hermann Haarmann und Günther Rühle. Frankfurt am Main: S. Fischer 2001 [Kerr II]
- Kober, Erich: Josef Kainz. Mensch unter Masken. Wien: Paul Neff 1948
- Kortner, Fritz: Aller Tage Abend. Berlin: Alexander 1991
- Krause, Hans-Harro: Die vorrevolutionären russischen Dramen auf der deutschen Bühne. Grundzüge ihrer deutschen Bühneninterpretation im Spiegel der Theaterkritik. Emsdetten: Lechte 1972
- Krauß, Werner: Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt. Eingeleitet von Carl Zuckmayer. Stuttgart: Henry Goverts 1958
- Legband, Paul (Hg.): Das Deutsche Theater Berlin. München: Georg Müller 1909
- Lüth, Erich: Hamburger Theater 1933–1945. Ein theatergeschichtlicher Versuch. Hg. v. der Theatersammlung der Hamburgischen Universität. Hamburg: Justus Bueckschmitt 1962
- Mann, Klaus: Heute und Morgen. Schriften zur Zeit. Hg. v. Martin Gregor-Dellin. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1969
- Max Reinhardt in Europa. Redigiert von Edda Leisler und Gisela Prossnitz. Salzburg: Otto Müller 1973 (Publikation der Max Reinhardt-Forschungsstätte IV)
- Möller, Kai (Hg.): Paul Wegener. Sein Leben und seine Rollen. Ein Buch von ihm und über ihn. Hamburg: Rowohlt 1954
- Musil, Robert: Theater. Kritisches und Theoretisches. Hg. v. Marie Louise Roth. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965 (Deutsche Literatur 16) [Musil]
- Nielsen, Frederic W.: Josef Kainz (1858–1910). Ein Leben für die Bühne. Das Wort-Porträt eines großen Mimen: Freiburg: Toleranz 1984
- Oswalt, Stefanie: Siegfried Jacobsohn. Ein Leben für die Weltbühne. Gerlingen: Bleicher Verlag 2000
- Prater, Donald A.: Stefan Zweig – Das Leben eines Ungeduldigen. Aus dem Englischen von Annelie Hohememser. München und Wien: Carl Hanser 1981

- Prossnitz, Gisela: Jedermann. Von Moissi bis Simonischek. Hg. v. Salzburger Museum Carolino Augusteum. Salzburg 2004
- Putzger. Historischer Weltatlas. Hg. v. Ernst Bruckmüller und Peter Claus Hartmann. Berlin: Cornelsen ¹⁰³2001
- Reich, Bernhard: Im Wettlauf mit der Zeit. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten deutscher Theatergeschichte. Berlin: Henschel 1970
- Reinhardt, Max: Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hg. v. Hugo Fetting. Berlin: Henschel 1989
- Reinhardt, Gottfried: Der Liebhaber. Erinnerungen seines Sohnes Gottfried Reinhardt an Max Reinhardt. München und Zürich: Droemer Knaur 1973
- Richter, Helene: Kainz. Wien und Leipzig: F. G. Speidelsche Verlagsbuchhandlung 1931
- Riess, Curt: Züricher Schauspielhaus – Sein oder Nichtsein. Der Roman eines Theaters. Scheuren Forch b. Zürich: Sanssouci 1963
- Rose, Paul: Berlins große Theaterzeit. Schauspieler-Porträts der zwanziger- und dreißiger Jahre. Berlin: Rembrandt 1969
- Rühle, Günther: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 1. Bd. 1917–1925. Überarbeitete Neuauflage. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988 [Rühle I]
- *Ders.*: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. 2. Bd. 1926–1933. Überarbeitete Neuauflage. Frankfurt am Main: S. Fischer 1988 [Rühle II]
- Schlossmacher, Stephan: Das Deutsche Drama im amerikanischen College- und Universitäts-Theater. Emsdetten: Lechte 1938 (Die Schaubühne. Quellen und Forschung zur Theatergeschichte 15)
- Schneider, Hubertus: Alfred Kerr als Theaterkritiker. Untersuchung zum Wertsystem des Kritikers. Rheinfelden: Schäuble 1984 (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft 8)
- Schnitzler, Arthur: Der Briefwechsel Arthur Schnitzlers mit Max Reinhardt und dessen Mitarbeitern. Hg. v. Renate Wagner. Salzburg: Otto Müller 1971
- Schöne, Lothar: Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995
- Schreiner, Evelyn (Hg.): 100 Jahre Volkstheater. Theater – Zeit – Geschichte. Wien und München: Jugend und Volk 1989
- Schütze, Peter: Fritz Kortner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994 (rowohlts monographien)
- Spiel, Hilde: Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911–1946. München: List 1989

- Steinberg, Michael P.: Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938. Salzburg und München: Pustet 2000
- Steinke, Wolfgang: Der Publizist Siegfried Jacobsohn als Theaterkritiker. Diss. Berlin 1960
- Stompor, Stefan: Künstler im Exil in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern. Zwei Teile. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1994
- Stümcke, Heinrich: Vor der Rampe. Neue dramaturgische Blätter. Oldenburg und Leipzig: Schulzesche Hof-Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung 1915
- Tancsik, Pamela: Die Prager Oper heißt Zemlinsky. Theatergeschichte des Neuen Deutschen Theaters in der Ära Zemlinsky 1911–1927. Wien u. a.: Böhlau 2000
- Theater der Jahrhundertwende. Kritiken von Hermann Bahr. Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburtstag des Dichters. Herausgegeben vom Land Oberösterreich und von der Stadt Linz. Wien: H. Bauer 1963
- Thimig-Reinhardt, Helene: Wie Max Reinhardt lebte. ... eine Handbreit über dem Boden. Frankfurt am Main: Fischer 1975
- Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945. Herausgegeben von Fritjof Trapp u. a. Bd. 1. Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler. München: K.G. Saur 1999
- Voigt, Klaus und Wolfgang Henze (Hgg.): Rifugio Precario. Zuflucht auf Widerruf. Deutsche Künstler und Wissenschaftler in Italien. Eine Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, in Zusammenarbeit mit der Stadt Mailand, Settore Cultura e Spettacolo, Raccolte Storiche und den Goethe-Instituten Mailand und Rom. Mailand: Mazzotta 1995
- Winds, Adolf: Der Schauspieler in seiner Entwicklung vom Mysterien- zum Kammerspiel. Berlin: Schuster und Loeffler 1919
- Winterstein, Eduard von: Mein Leben und meine Zeit. Berlin: Henschel 1982
- Zivier, Georg: Ernst Deutsch und das deutsche Theater. Fünf Jahrzehnte deutscher Theatergeschichte. Der Lebensweg eines großen Schauspielers. Berlin: Haude & Spenerische Verlagsbuchhandlung 1964
- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1949

4 Aufsätze und Gespräche

- Bab, Julius: Alexander Moissi. In: Siegfried Jacobsohn (Hg.): Die Schaubühne. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1905–1918. 4. Jahrgang 1908. Bd. 2. Königsstein: Athenäum 1979, S. 330–336
- *Ders.*: Alexander Moissi. In: Julius Bab und Willi Handl: Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien. Berlin: Oesterheld & Co. 1908, S. 114–126
- Cor, Etta: Begegnung zweier Grossen. Vom Treffen Stanislawskis und Moissis in Nizza. In: Theater der Zeit XIII (1958), Nr. 4, S.21–22
- *Dies.*: Franz Moor: Alexander Moissi. Eine Rolle in drei Etappen einer Entwicklung. In: Theater der Zeit XIV (1959), Nr. 4, S. 32–34
- Dugulin, Adriano: Alessandro Moissi, „grande artista del mondo“, in Italia/Alexander Moissi – „ein großer Künstler dieser Welt“ – in Italien. Aus dem Italienischen von Walter Kögler. In: Klaus Voigt und Wolfgang Henze (Hgg.): Rifugio Precario. Zuflucht auf Widerruf. Deutsche Künstler und Wissenschaftler in Italien. Eine Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, in Zusammenarbeit mit der Stadt Mailand, Settore Cultura e Spettacolo, Raccolte Storiche und den Goethe-Instituten Mailand und Rom. Mailand: Mazzotta 1995, S. 209–217
- *Ders.*: Alexander Moissi: Un compagno che abbiamo perduto ma non vogliamo perdere [Alexander Moissi: Ein Freund, den wir verloren haben, aber nicht verlieren wollen]. In: *Ders.* (Hg.): Moissi. Triest: Civico Museo Teatrale C. Schmidl 1986, S. 15–24
- Ewers, Hanns Heinrich: Anfänge des Films. In: Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums. Hg. v. Bernhard Zeller. München: Kösel 1976, S. 106
- Granach, Alexander: Debüt bei Max Reinhardt. In: Max Reinhardt: Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hg. v. Hugo Fetting. Berlin: Henschel 1989, S. 496–497
- Handl, Willi: Die Künstler des Deutschen Theaters. In: Paul Legband (Hg.): Das Deutsche Theater Berlin. München: Georg Müller 1909, S. 25–50
- Herold, Heinz: Der Schauspieler in der Arena. In: Blätter des Deutschen Theaters 1 (1911), Nr. 10, S. 159–160
- Hirsch, Rudolf: Hofmannsthal und die Schauspielkunst. Unbekannte Briefe an Schauspieler, Dramaturgen und Regisseure. In: Neue Rundschau 92 (1981), Nr. 2, S. 90–109

- Hochdorf, Max: Alexander Moissi. In: Deutsche Schauspieler der Gegenwart. Charakteristiken aller bedeutenden Darsteller und Darstellerinnen in Berlin, Wien und den größeren Provinzorten. Berlin 1925, S. 138–140
- Hofmannsthal, Hugo von: Das Salzburger Große Welttheater. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV. Hg. v. Herbert Steiner. Frankfurt am Main: S. Fischer 1966, S. 266–270
- Jhering, Herbert: Alexander Moissi. In: Hans Landsberg und Arthur Rundt (Hgg.): Theater-Kalender auf das Jahr 1912. Berlin: Oesterheld & Co. 1912, S. 60–63
- *Ders.*: Fünfundzwanzig Reinhardt-Jahre. In: 100 Jahre Deutsches Theater Berlin. Berlin (Ost): Henschel 1986, S. 104–105
- Kerr, Alfred: Theater in Berlin. In: Ders.: Essays. Theater. Film. Hg. v. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar. Werke in Einzelbänden Bd. 3. Hg. v. Hermann Haarmann und Günther Rühle. Berlin: Argon 1991, S. 196–212
- *Ders.*: Moissi. In: Ders.: Das Mimenreich. Lenker, Schauspieler, Tänzer, Dramaturgen. Gesammelte Schriften in zwei Reihen. Erste Reihe in fünf Bänden: Die Welt im Drama Bd. 5. Berlin: S. Fischer 1917, S. 447–452
- Kiselew, Wadim: Max Reinhardt in Russland. In: Max Reinhardt in Europa. Redigiert von Edda Leisler und Gisela Prossnitz. Salzburg: Otto Müller 1973 (Publikation der Max Reinhardt-Forschungsstätte IV), S. 49–76
- Mayer, Georg: Zum Verständnis der Werke. In: Leo N. Tolstoi: Dramen. Übersetzt von August Scholz. Mit einem Essay ‚Zum Verständnis der Werke‘ und einer Bibliographie von Georg Mayer. Hamburg: Rowohlt 1966 (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Russische Literatur 13), S. 219–249
- Midböe, Hans: Max Reinhardts Inszenierung von Ibsens ‚Gespensstern‘ in Berlin 1906. In: Maske und Kothurn 24 (1978), Nr. 1–2, S. 15–76
- Quaresima, Leonardo: Le dernier masque: Alexander Moissi e le cinéma. In: Trouver Trieste. Un regard retrouve. Auteurs e acteurs du cinéma de Trieste. Electa 1986, S. 82–107
- Salten, Felix: Hamlet im Smoking. In: Neue Freie Presse, 6. Oktober 1925
- Schaper, Rüdiger: Nicht der Beste, aber der Strahlendste. Ein Mime, dem die Nachwelt keine Kränze flocht: Erinnerungen an den Schauspieler Alexander Moissi. In: Süddeutsche Zeitung, 23./24. Mai 1998
- Sheppard, Richard: „Der Schauspieler greift in die Politik“. Five Actors and the German Revolution 1917–1922. In: Maske und Kothurn 39 (1993), Nr. 1, S. 23–60
- Stadler, Edmund: Max Reinhardt und die Schweiz. In: Max Reinhardt in Europa. Redigiert von Edda Leisler und Gisela Prossnitz. Salzburg: Otto Müller 1973 (Publikation der Max Reinhardt-Forschungsstätte IV), S. 201–252 [Stadler]

- Staud, Géza: Max Reinhardt in Ungarn. In: Max Reinhardt in Europa. Redigiert von Edda Leisler und Gisela Prossnitz. Salzburg: Otto Müller 1973 (Publikation der Max Reinhardt-Forschungsstätte IV), S. 7–31
- Tiraspolskaja, N. L.: Berühmte Gäste. In: Theater der Zeit (1951), Nr. 1, S. 7–9
- Turszinsky, Walter: Alexander Moissi. In: Bühne und Welt 14 (1911/1912), Nr. 1, S. 230–234
- Uthmann, Jörg von: Ein schönerer Leichnam war nie. Alexander Moissi, der vergessene Liebling des deutschen Theaters. In: Albanien zwischen Kreuz und Halbmond. Hg. v. Werner Daum in Zusammenarbeit mit Peter Bartl u. a. München: Staatliches Museum für Völkerkunde 1998, S. 309–312

5 Schriften Alexander Moissis

- Der, die, das. In: Heinz Herald: Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes. Hamburg: Rowohlt 1953, S. 135–136
- Der Gefangene (vorläufiger Titel). Drama in fünf Akten. Berlin: Arcadia 1930
- Die Pflicht zur Kunst. Quelle unbekannt, undatiert, vor dem Ersten Weltkrieg [ÖTM Moi 10/A7/5]
- Ein Traum aus der Kindheit. In: Neue Freie Presse Wien, 1. November 1928 [ÖTM Moi 10/A7/13]
- Erinnerung an Ermete Novelli. Zeitungsausschnitt o. J. [ÖTM Moi 10/A7/8]
- Inspiration. Manuskript [ÖTM Moi 10/A7/6]
- Lügt der Schauspieler. In: Hans Böhm (Hg.): Moissi. Der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern. Zusammengestellt von Hans Böhm. Berlin: Eigenbrödler Verlag 1927 (Die Kunst der Bühne 1), S. 95–96
- Mein Dank an Hugo Hofmannsthal. In: Adriano Dugulin (Hg.): Moissi. Triest: Civico Museo Teatrale C. Schmidl 1986, S. 98–99
- Mein Debut im Burgtheater. In: Hans Böhm (Hg.): Moissi. Der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern. Zusammengestellt von Hans Böhm. Berlin: Eigenbrödler Verlag 1927 (Die Kunst der Bühne 1), S. 25–27
- Meine Mission im italienischen Theater. In: Adriano Dugulin (Hg.): Moissi. Triest: Civico Museo Teatrale C. Schmidl 1986, S. 103–104
- Schauspielerei. Manuskript [ÖTM Moi 10/A7/2]
- Schauspielerlügen. In: Quelle unbekannt, undatiert [ÖTM Moi 10/A7/4]
- Wie ich zu seinem Fedja kam. In: Nationalzeitung, 8. September 1928 [ÖTM Moi 17/1]

6 Archivmaterialien

Sammlung Moissi des Österreichischen Theatermuseums Wien [ÖTM Moi 1–21],
daraus in der Arbeit zitiert:

- Feldpostbrief Alexander Moissis an Johanna Terwin, 2. Mai 1915 [ÖTM Moi 1/1/0]
- Bittgesuch des Komparsen Moissi [ÖTM Moi 1/1/6]
- Moissi-Terwin, Johanna: Lebensgeschichte Alessandro Moissis. Manuskript [ÖTM Moi 3/4–7]
- Moissi-Terwin, Johanna: Oswald-Moissi. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,3–1,7]
- Moissi-Terwin, Johanna: Jahre der Entscheidung. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,8–1,10]
- Moissi-Terwin, Johanna: Er ist an Allem schuld. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,11–1,12]
- Moissi-Terwin, Johanna: Fedja. Arbeits- und Lebensweise. Manuskript [ÖTM Moi 3/5/1,13–1,24]
- Dobrozemsky, Maria: Kleine Moissi-Biographie. Manuskript [ÖTM Moi 3/10/1–16]
- Dobrozemsky, Maria: Aus den Erinnerungen an die gemeinsame Reise Wien-Prag 1918. Manuskript [ÖTM Moi 3/12/1,1–16]
- Geburts- und Taufurkunde Alexander Moissis [ÖTM Moi 3/17/4]
- Bei Moissis Mutter. In: Komödie 2 (1921), Nr. 35, S. 4–5 [ÖTM Moi 3/26/1–13]
- Moissi-Terwin, Johanna: Moissi in Prag. Manuskript [ÖTM Moi 4/A1/3]
- Als der große Moissi noch klein war. In: Der Tag, 18. November 1923 [ÖTM Moi 10/A7/58]
- Hermann Bahr an Johanna Moissi-Terwin, 22. Juni 1922 [ÖTM Moi 1/18/2]

7 Tondokumente

- Moissi, Alexander: Hamlet. Sein oder Nichtsein (1912). Alexander Moissi 23 recordings. Truesound Transfers TT 2112, CD
- Moissi, Alexander: Hamlet. Sein oder Nichtsein (1917). Alexander Moissi 23 recordings. Truesound Transfers TT 2112, CD
- Moissi, Alexander: Jedermann. Nimm die Belehrung von mir an (1912). Alexander Moissi 23 recordings. Truesound Transfers TT 2112, CD
- Moissi, Alexander: Novemberwind (1912). Alexander Moissi 23 recordings. Truesound Transfers TT 2112, CD
- Kainz, Josef: Hamlet. Sein oder Nichtsein (o. J.). Deutsches Theater. Höhepunkte der Schauspielkunst. Capriccio 1984, 3 LP